

مهرجان القراءة للجميع

الأعمال الفكرية

مكتبة
الأسرة
1999

تاريخ الموسيقى

برنارد شامبينول

ترجمة، ثروت كجوك مراجعة: محمد رشاد بدران



تاريخ الموسيقى

تاريخ الموسيقى

تأليف: برنارد شامبينول
ترجمة: ثروت كچوك
مراجعة: محمد رشاد بدران



مهرجان القراءة للجميع ٩٩
مكتبة الأسرة
برعاية السيدة سهو زان مبارك
(سلسلة الأعمال الفكرية)
تاريخ الموسيقى

تأليف: برنارد شامبينبول - ترجمة: ثروت كجوك - مراجعة: محمد رشاد بدران

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التعليم

وزارة التنمية الريفية

المجلس الأعلى للشباب والرياضة

التنفيذ: هيئة الكتاب

الغلاف

والإشراف الفني:

الفنان: محمود الهندي

المشرف العام:

د. سمير سرحان

على سبيل التقديم

وتمضى قافلة «مكتبة الأسرة» طموحة منتصرة كل عام، وها هي تصدر لعامها السادس على التوالي برعاية كريمة من السيدة سوزان مبارك تحمل دائماً كل ما يثرى الفكر والوجدان ... عام جديد ودورة جديدة واستمرار لإصدار روائع أعمال المعرفة الإنسانية العربية والعالمية فى تسع سلاسل فكرية وعلمية وإبداعية ودينية ومكتبة خاصة بالشباب. تطبع فى ملايين النسخ الذى يتلفها شبابنا صباح كل يوم .. ومشروع جيل تقوده السيدة العظيمة سوزان مبارك التى تعمل ليل نهار من أجل مصر الأجل والأروع والأعظم.

د. سمير سرحان

هذه ترجمة كتاب

Histoire de la Musique

تأليف

B. Champigneulle

من مجموعة

Que Sais - Je ?

مهر الموسوف

لم نوجه هذا الكتيب للموسيقين وحدهم وإنما أيضاً لهواة الموسيقى ولمن يعينهم أمرها . لهذا فقد تجنبنا الخوض في النظريات كما تجنبنا أيضاً الالتجاء إلى المصطلحات الفنية ما استطعنا إلى ذلك سبيلاً .

وكما يمكن في عالم الآداب دراسة تراجم الآداب ومؤلفاتهم بل والتاريخ الأدبي نفسه بمزول عن قواعد اللغة ومصطلحاتها ، كذلك الحال في الموسيقى ، فرغما عن أن تاريخها يكون على وثيق الصلة بتطورات المصطلحات الموسيقية الفنية إلا أنه يمكن أيضاً دراسة الظواهر التاريخية الموسيقية — وهو موضوعنا في هذا الكتاب — بمزول عن تطور المسائل الفنية . ولقد بذلنا جهدنا في إقامة نسباً عادلة عند تصنيف الأحداث الموسيقية وبيان الأسباب العامة في حدوثها وتسلسل الصلة بين مختلف الفنانين واستخلاص نظام للوحدات تتعاقب فيه وتسلسل بقدر ما تسمح به الحدود المرسومة لخير هذا الكتاب ، كما ساولنا من جهة أخرى وضع التراث الموسيقي المتعدد الأنواع في عصوره وحقاه إلى نشأ وانتشر منها فضلاً عن دراسته فيما أحاط به من ميّارات فنية أو أدبية أو دينية أو سياسية ، وهناك رأى يردده كثيرون من الناس وهو أن الموسيقى لا تزال متأخرة عن حضارة الفنون الأخرى بقرنين من الزمان . ويبدو لنا أنه ليس أكثر خطأ من هذا الرأي ولا أبعد منه عن حدود التصديق . فالموسيقى باعتبارها إحدى وسائل التعبير الطبيعي في المجتمع

لا يقل أن تكون متأخرة بنحو مائتي عام عن سائر وسائل التعبير الأخرى - فهي مرآة واضحة للتقاليد والأخلاق السائدة في حياة المصور ومن ثم تكون على اتصال وثيق بغيرها من سائر الفنون ومنتشبة معها . وتتمسك التيارات الموسيقية منذ عهد الأسقف بيرونان الأكبر ^(١) الذي طالما كانت أناشيده يرددها الملتشدون داخل الكنائس القوطية ، ثم عصر لوالى الذى اتسمت موسيقاه بطابع فرساي في عهد لويس الرابع عشر فعصر بيتهوفن الذى يمكن أن يعد الرمز الكامل للتحول نحو الحركة الرومانتيكية الكبيرة إلى أن فصل أخيرا إلى عصر سترافنسكى ^(٢) الذى تشبه حركته التى قام بها في الموسيقى بوجه عجيب ما قام به بيكاسو ^(٣) في فن الرسم ونحن لا نلاحظ في هذا

(١) أسقف كيسة « نوتردام » يياربر في أواخر القرن الثاني عشر . وعازف اودوهون ومؤلف موسيقى لعدة قطع لهذه الآلة - المراجع

(٢) مؤلف موسيقى روسي يدعى زعيم المدوخة المعاصرة في أيامنا

(٣) مصور أسباني معاصر استوطن فرنسا وابتدع أسلوبا طريفا في الرسم فهو يبر في رسوماته بطريقة غير مألوفة إن لم تكن خارقة للمادة ، وكثيرا ما ينفذ الا لسان العادي أمام لوحاته حائرا لا يجد منفذا إلى فهم المقصود منها أما سترافنسكى فهو لا يشبه بيكاسو بأى حال من الأحوال في أسلوبه الموسيقى فهو أعظم مؤلف معاصر في الكتابة الموسيقية الجلية الدقيقة في وضوحها ويكاد ينفرد بأسلوبه الضخم في التوزيع تختلف الآلات الموسيقية إذ تجمعه دائما بخصير أفضل المقامات التى تظهر مغان الآلة الموسيقية ، لهذا ترى أنت هذا الحكم السابر على أسلوبه باقاه وجه الحب بينه وبين بيكاسو فيه للكثير من التماثل على الحقيقة - المراجع

السلسل الموسيقى أى لجوة أو تباعد بين هذا الازدهار للموسيقى
وبين العصر الذى انتشرت فيه . ففي كل عصر تطلق الفنون ، أيا كان
نوعها ، نظام الفكر وطابعه اللذان يسير عليهما العقل الانسانى .

الفصل الأول

المصادر الأولى

إذا رجعنا إلى الماضي الغابر وقطعنا في ذلك اشواطاً بعيدة فهما سرنا في احقابه لا بد وأن نلتقى بالموسيقى . نصادفها ولكننا لن نستطيع اخضاع صورها الأولى إلى البحث والتحليل ، في حين أننا نستطيع أمام مانجده من لوحات منقشة من عمل الانسان الأول في عصور ما قبل التاريخ بأن نقطع بأننا بصدد فن ما قبل التاريخ وازاء هذا الغموض الذي يكتف مجال الموسيقى البدائية لا يمكننا الا تلس الفروض والاحتمالات لتفسير ما يصادفنا منها حتى نرقى في بحثنا إلى عصور تقرب إلى حد ما من عصرنا .

ومع ذلك يمكننا أن نقطع بأن الموسيقى على غرار سائر الفنون الى على وثيق الصلة بها كالرقص والتمثيل الاليمائي والشعر والمرح ، تنحدر من أصل ديفي . ومنذ نصف قرن درست موسيقى الشعوب الذين لم يكن لهم اتصال بالمدنية الاوربية (وهم من يسمونهم تسمية تصفية إلى حد ما ، بالبدائين ،) كزنج افريقيا والهنود الحمر بامريكا والبولينيزيين وغيرهم ... ويبدو أن نظريتنا الموسيقية تدبر بأصولها إلى بعض قواعد فطرية عامة يشترك فيها كافة البشر . فتجد الموسيقى عند الأندميين كما هي الحال عند البدائين

بسيطة في أصولها وتتميز ببروز قوى في إيقاعها . كما أن طابعها يتم بالمسحة الديفية ويتصل بطقوس معتقداتهم . ومن جهة أخرى فالإنسان عندما يقوم عادة بمجهود جسدي ويأتي حركات مرادفة بجسده فإن هذه الجهود والحركات كنهما ما تكون مصحوبة بإخراج أصوات . وفي هذا ما يعد أساس الأغاني المنبهة ^(١) التي يقصد منها تنظيم حركات الجسم وتوجيهها ليسهل بذلك تأدية العمل .

وتبدو لنا اليوم هذه الموسيقى البدائية على الرغم من وفرة تنوعها غاية في البساطة إذ لا تسير الميلودية (الآحان) المشتملة عليها في انتقالاتها بانضمامها إلا في حيز ضيق من المسافات المقامية المحدودة فهي بوجه عام تقوم على أساس خماسي المقامات بمعنى أنها توجد في حدود السلم الموسيقي ذي الخمسة مقامات وحسب . وهذا السلم الخماسي لا يزال شائعا عند الشرقيين ^(٢) .

ولكن الموسيقى الأفرقية هي وحدها التي استطاعت معرفتها عن طريق تحليل الشراح لنظرياتها . وفوق ذلك فقد عثرنا على بعض أجزاء متفرقة من مؤلفاتها الموسيقية . وهي تقوم على أساس سلم موسيقية من ذات السبعة مقامات للتسلسلة في مبسوط . كما تقتل

(١) مثال ذلك أغاني النوبة وهم يحجرون المراكب إلى البر وغيرهم من أدياب

الطوائف المنبهة — المراجع

(٢) يتكون السلم الخماسي من المقامات الخمسة الآتية : دو - ري - مي - فو - صول - لا

ولا يزال يستعمل في موسيقى الصين وفي الموسيقى الاسكندنافية الشعبية — المراجع .

أساسا على ألحان غنائية يصاحب إيقاعها أوزان الشعر وقوافيه ولم تكن إل جانب ذلك هناك ما نسميه اليوم بالمصاحبة الموسيقية للفناء ، فالآلات الموسيقية كانت تكرر نفس الميلودية ولا تخرج عن حدودها وكانت تلك الآلات عبارة عن الليرا ^(١) LYRE والاولوس ULOS وهو نوع من المزمار البوص ركب على أحد طرفيه مبسم

ولاشك أن الوسائط التي استخدمتها الموسيقى الاغريقية وهذا النوع من الموسيقى أيضا لم يعد يشجينا ، ولكننا لا ننسك فيها كان لها من الأثر العظيم على المستمعين في ذلك الحين .

ولقد كان للنظرية الموسيقية التي استنبطها فيثاغورس وتوسع فيها أرسطو ما أكسب الموسيقى مركزا خطيرا من الناحية الاجتماعية والفنية . وقد اعتبر حينذاك أن الانغام الصوتية على اختلاف أنواعها وكذلك طابعها المتنوع وصيغها المنفردة عاملا من العوامل الفعالة في رقي الاحساسات وتنمية العواطف الانسانية .

ولقد أخذ الرومان عن الموسيقى الاغريقية غير أنهم نزلوا بها في التبسيط إلى مستوى السامة ولم يكونوا يولوها إلا دورا ثانويا في مجتمعهم فاستخدموها فقط كأسلوب من أساليب الترفة العامة فأفقدوها الكثير من مكانتها الرقيقة وصفاتها العالية في المجتمع .

(١) واليرا كما وجدت على عروش حول فرائدات افرقية محفوظة بمتحف موبينج هي آلة ذات إطار رقيق على هيئة قطاع الدائرة مثبت بداخله ستة أوتار يبلغ طول الواحد منها نحو ٣٠ سنتيمترا وتزف بنزرها بالأصابع . للراجع

المَقْبَلُ الثاني

القرون الوسطى

الموسيقى المسيحية الأولى

يمكننا القول بأن الأناشيد المسيحية في القرون الأولى ظلت محتفظة بصورتها المتخلفة عن الطقوس العبرية . وكذلك كان الحال في إلقاء « مزامير التوراة » والزنايم وفي تحارب تريل الأناشيد بين أحد المنشدين على أفراد وبين مجموعة المصلين من ورائه . كل هذا كان يدين بأصوله إلى الحفلات الطقسية الخاصة بالديانات اليهودية .

ولقد استمرت طوائف الرهبان التابعين للكنيسة الشرقية خصوصا بأنطاكية وأرمير وفي مصر في اتباع هذا التقليد وهو غناء الجماعة بينما نشأت في الكنيسة الغربية الصيغ الأولى لأناشيد القداس ولكن كما حدث في جميع البلاد التي تطرقت إليها الثقافة الأغريقية والرومانية كان الفن القديم هو النموذج الغالب على أسلوبها .

وهكذا ساد الاعتقاد بأن المسيحية جمعت تراثها من الموسيقى القديمة بفضل كل من بويس BOËCE (٤٧٥ - ٥٧٤) صاحب النظريات الموسيقية الكبرى وكاسيودور CASSIDORE (٤٨٢ - ٥٨٠ م) اللذان قاما بتقنين القواعد الموسيقية القديمة ونشر صيغ

مقاماتها وهي ما زعما نقلها عن الموسيقى الاغريقية . وظلت نظريات
بويس المرجع للموسيقى الذي اعتمد عليه رجال الكنيسة حتى نهاية
القرون الوسطى .

ويعتبر القديس أمبروزو ، أسقف ميلانو حتى نهاية القرون
الرابع ، من أكثر الناس شغفا بالموسيقى في تاريخنا ، فهو الذي ظل
زمنًا طويلًا ينسب إليه تأليف موسيقى مراسم صلاة الشكر لله ،
To Deum وقالوا أنه قام بها بالاشتراك مع تلميذه الشهير القديس
أوغسطين كما قام داخل أسقفية بتأسيس نظام الطقوس الدينية يشمل
تحديد الأدعية والانشيد التي تلقى في المناسبات المختلفة طوال السنة
وقام بنفسه بكتابة موسيقى عدد كبير من هذه الانشيد الدينية
كما وضع كلماتها بنفسه أيضا .

ومع ذلك فبالرغم من أن الكنيسة كانت تسيطر على معظم
البلاد الرومانية الا أنها لم تستطيع أن تفرض نظاما موحدًا للطقوس
الدينية بها جميعا اللهم إلا في نطاق ضيق : ففي بلاد الغال مثلا :
كان يسودها نظام طقوس أمبروزو بينما في الجنوب في مقاطعة
بروفانس Provence كان جمهور المصلين يرددون باليونانية
وراء ما ينشده القس لهم من ترانيل لاتيانية وفي ألمانيا كانت تسود
الطقوس التي وضعها البابا جيلاز الاول حتى عصر شارلمان . وفي
اسبانيا استمرت الطقوس المسيحية التي كان قد اسقنها المستعمرون

من مسيحي دولة الاندلس (١) الى فترة تجاوزت هذا العصر أبعد من هذا الوقت .

وهكذا نشأت في جميع الاقطار ألوان من الطقوس الدينية المحلية مما ولد اليأس عند أسقف روما من جراء تلك الفوضى .

والسبب الأكبر في انتشار هذه الفوضى بأساليب الموسيقى الدينية أليس مرجعه إلى أن طريقة تدوين الموسيقى بالكتابة الموسيقية لم تكن إلى ذلك العهد قد عرفت بعد ؟ ويمكنك أن تتصور التحرر المطلق لمشى الكنيسة وقتئذ وما كانوا يدخلونه من التغيرات على المؤلفات الموسيقية التي يرددونها لأنهم كانوا يعتمدون في معرفتها على السماع وحسب . ومع ذلك فهذه التغيرات من جهة أخرى كانت لها نتائج مشمرة اذ تجدد أسلوب الموسيقى الدينية عن طريق اتصالها بروح الشعوب واكسبها قوة غنائية وبروزا إبداعيا على غرار ما كان يوجد في الأغاني غير الدينية بيد أن ما يظلم على هذه

(١) ويقصد بها تلك التراثيل الدينية ذات الألحان الشرقية أى المشتقة من غناء يشبه الأغاني العربية وكانت متداولة في ست كنائس بمدينة طليطلة Toledo بفضل المسيحيين المشرقيين في دولة الاندلس . ولعلنا نوجد هنا الأثر المزمع في الأغاني الاسبانية خاصة وفي الموسيقى الاسبانية بوجه عام حتى في تملذجها المعاصرة .
المراجع
تاريخ الموسيقى

الأغاني من تنوع واختلاف يحملها على الاقتراض الذي ذكرناه. آتقا وهو أثر الروح الشعبي في الموسيقى الدينية لانتسا إذا كنا نعرف طائفة من المتون الخاصة بالموسيقى الدينية فإنه لم يصل إلينا من واحد خاص بالموسيقى غير الدينية .

الفناء الجرمجورى

وفي أواخر القرن السادس خشي البابا جرمجورى الأكبر ، بصعت الراهب والراعى الأول للكنيسة الرومانية ورتب أساقفها ، من ضياع وحدة الكنيسة فقام بمحاولة لتوحيد الموسيقى الدينية . ولقد كان هو نفسه لى جانب صفته الدينية موسيقيا بارزا ولهذا فقد نجح في محارته . وعنى على الخصوص بتصحيح الأغاني القديمة من النوع القصير البطيء الحركة (الكانتيلينا) Cantilène ذات الأصل الشرقى التى امتازت بدقة الحس ، وقد لجأ فى ذلك إلى التقييد فى الأوراق التى حصل عليها من تراث القرون الماضية من مختلف البلاد التى انتشرت فيها المسيحية . كما قام بتأليف عدة أغاني جديدة وبوضع المرجع الحقيقى لصيغ الموسيقى الدينية والتى بقيت الى اليوم أساسا للطقوس الكاثوليكية الرومانية . ولقد جمعت كل هذه الأغاني فى كتاب واحد وضع على منبر كنيسة « سان بيتر » ، وثبتت فى منضدته بسلاسل من ذهب واطلق عليها « كتاب الكتب » ، ولو أننا مع الأسف لا نعرفه اليوم فى صيغته الأصلية .

وسرعان ما انتشرت الاغانى الجريجورية فى بلاد غرب اوروىا بفضل أديرة رهبان « البندكتين » المنتشرة فى جميع الأقطار ، فكانت هذه أم مراكز العناية لها حيث انبعثت منها الى جهات عدة . وفى روما نفسها أنشئ مركز لاعداد المرشدين الدينيين حيث كانت تدرس لهم أساليب الطقوس المسيحية الى جانب معاهد أخرى موسيقية . وقد لعبت جميعها دورا أساسيا فى نشر الغناء الجريجورى .

وقد كان أم هذه المراكز بمدينة روان زعامة سان ريمى St. Remy وبمدينة ميتر خصوصا بدير « سان جال » الذى كان بمثابة مجمع للموسيقين والشعراء حيث تزعم الرواية المتواترة بأن منشدا يسمى « رومان » كان يقيم بهذه البلدة وكان يبعث به البابل الى شارلمان وبزوده بنسخة من كتاب بجمرة الاغانى الدينية ، ولذا كان يقوم بألشاد الغناء الجريجورى وهو ما أطلق عليه « الغناء الحر » (١) Plain - Chant جماعة من المنشدين من الرجال (الكورال) وهذا الاسم أيضا أطلق فيما بعد على المكان المهد لمؤلاء الغنين داخل الكنيسة

والقواعد الفنية التى يقوم عليها الغناء الجريجورى مستمدة من

(١) « الغناء الحر » هو أسلوب من الغناء البسيط الذى تدر الحاسة منفردة دون أية مصاحبة هارمونية كما أنه لا يتعبد بأوزان إيقاعية الا أوزان الكلمات اللحنة لهذا كان إيقاعه حرا مطلقا ومن الوجهة النغمية فقد كان يقوم على الصيغ اليونانية القديمة بعد أن عدلها جريجورى وأضاف إليها أوجه أخرى فزادها ثراء فى النغم . ولقد اتخذ بعد ذلك أساسا للكتابة من نماذج الكنترا بيط . — المراجع

الصيغ المقامية الاغريقية التي كانت هدفاً لعدد وفير من الدراسات والشروح ولتجمل القول فقط في أنها تنقسم الى ثمان صيغ مقامية MODES أى أنها تنقسم الى ثمان سلام موسيقية وجدت لتحديد الخط الميلودى للأغاني فهي بذلك تعد بمثابة المركز المقامى الذى تدور حوله أصوات الغناء .

ولم تكن الألحان تنقسم الى (مازورات) ، فواصل ضبط الإيقاع ، كما توجد اليوم ، بل كانت تنطلق حرة في سيرها على غرار أسلوب التجويد في الألقاء باللغة اللاتينية . ولقد اتبع في تسجيل الموسيقى طريقة أولية خاصة من التدوين الموسيقى بدلاً من طريقة التدوين بالاحرف التي كانت مطبقة في الموسيقى الاغريقية^(١) والتي تعتبر نواة لطريقتنا الحديثة . فكانت توضع فوق مقاطع الكلمات اللاتينية الملحنة رموز التدوين NEUMES التي كانت تنحصر في شرط ونقط ومختلف الأنواع من الفولت والرموز الموضحة الأخرى ، كما كانت تبين المنشد ، إلى حد ما ، الحدود الصائبة للميلودية^(٢) في ارتفاعها وهبوطها ووقفها .

ولا بد أن أحد النساخ قد قام بعد ذلك برسم خط توضيح وضمت من فوقه تلك الرموز ثم لا بد وأنه تصور رمزا يعبر عن صوت معين

(١) وفي الموسيقى الرومانية أيضاً .

(٢) الميلودية هي نظام سير النغبات القليل عليها اللحن بحيث تلتج من سيرها قوة

النغمية . - المراجع

ودرجة ذلك الصوت . وفي هذا الأسلوب ما يعد المنفذ الأول إلى
أنشاء السطر الموسيقي المعروف اليوم في طريقنا للتدوين .

وفي غضون القرن الحادى عشر رسم خط ثانى إلى جانب الخط
الأول ثم استعملت بعد ذلك المفاتيح الموسيقية : - مفتاح « دو »
ومفتاح « فا » ، ومفتاح « صول » ، وهكذا استكملت طريقة التدوين
أجزاؤها شيئا فشيئا حتى تهيئت بعد ذلك إلى أبعد الحدود .

أهمية الغناء الجريجورى وقوه

وبينا لانكاد نعرف شيئا عن الموسيقى غير الدينية
الخاصة بهذا العصر فإذا لاحظ برائنا وعلنا الغناء الجريجورى كامل
الأعداد والنور بفضل ما بذله جماعة رهبان البندريكتين من حناية دائمة ،
وسعد هذا الغناء منبعا أصيلا لم يفد لحسب الحماية الدينية المسيحية بل
تعداها في التأثير في الفكر الموسيقي الغربى بأسره . فهو الذى ساعد
مبدأ الامر في المحاولات الأولى لأسلوب البوليفونية (١) ، ولا يزال
هذا الغناء موضع الإعجاب والاستلham عند كثير من المؤلفين المعاصرين .

ولم تعد هذه الموسيقى البسيطة تناسب عصر النهضة وأحياء العلوم
ولهذا فقد سارت أغاني الكنيسة في هذا العصر الذوق الفنى السائد
وبما لذلك كان علينا أن تدخل قواعد فن كتابة الاغاني الاطار

(١) والبوليفونية هي أسلوب موسيقى يتنج من عدة الحان أو أجزاء لألحان
تتعلق خطوطها الملغوبة في آن واحد وهي في ذلك تشبه خطوط الحبل التي يمدد منها
وسوف يجره الكلام عنها تفصيلا فيما بعد . - الراجع

المحدود بمحدود الفواصل الإيقاعية (المازوره) داخل السطر الموسيقي بعد أن كانت تسترسل في مرونة وبساطة وفي حرية مطلقة . وتناقلت منها بعد ذلك قطعاً غنائية ، طبقاً لنماذج الذوق السليم ، ذات مصاحبة موسيقية تعزف من آلة الأدرغن . ولقد أصبح أداؤها في أسلوب معبر مهدها بالزوال . ولم يعد الاهتمام بفن جريجورى ظاهراً إلا بفضل حركة قامت لمشايعته عند نهاية القرن الماضي .

وقد قام جماعة رهبان البينديكتين بدير صوليم بدراسة عدة عظومات ومضامياتها بنسخ من بلاد مختلفة ومن عصور مختلفة للنص الواحد بقصد الوصول إلى الصنع الأصلية لهذه الأغاني في نصها الكامل . ولقد قام البابا بيوس العاشر بتعصيد هذا المجهود بكل ما أوتي من سطوة بفيه إثبات هذه الأغاني التقليدية ، تلك التي عمل على حفظها الآباء المسيحيون خلال القرون الماضية ، كما أمر من جهة أخرى باستعمال الكتب التي قام بفشرها رهبان صوليم واعتبارها نشرة رسمية يطلق عليها نشرة الفاتيكان ، وأصبحت إجبارية في طقوس كل الكنائس .

ويمتاز الغناء الجريجورى بنوع من التساوى في القيمة الزمانيّة جنفاه وكذلك في درجات الفروق البسيطة وأشكاله . كما أنه يستبعد من أسلوبه كل ما هو بارز في التعبير ، *Espressivo* بالمعنى الذي ندل عليه هذه العبارة في موسيقى اليوم . وعلى ذلك فأنك تعجب كيف فسنى إذا لهذا الأسلوب رغم ضالة الوسائل المادية التي تلم عليها أن يصل إلى مثل هذه القوة في التأثير ومثل هذا التنوع في الصورة وكيف

استطاع أيضا الوصول إلى ذلك الهدوء العظيم وهذا التركيز الشعوري
وتلك العذوبة التي لا يمكن وصفها بكلمات .

والطريقة المتبعة هنا في هذا الأسلوب هو أن الموسيقى تتبع
وزن الكلمات على تقيض أسلوب الغناء الاستعراضي *Bel canto*
الذي لا تستخدم فيه الكلمات الاكوسية فقط لتدعيم الصوت في
تمرينات تظهر الطلاقة الفنية في الأداء وهي بذلك تتخذ صور الكلمات
ولا يكون وجودها إلا من قبيل تقويه معناها ^(١) . والفن الجريجوري
يتوافر على توضيح أفكار بسيطة وقوية كما تمثل في مجموعتها المقيدة
التي تدعو إليها بمعنى أنها تكون معبرة لأهوى المعاني الروحية .

ولحن الديني الموجود بمقدمة مجموعة هذه الأغاني والذي قال عنه
موتزرت بأنه على أتم الاستعداد لأن يفتزل عن كل مؤلفاته في
مقابل استطاعته كتابة نظيره . هو مثل من الأمثلة الرائعة لهذا الفن
في مرونته الحارفة وبساطته العجيبة وإن إمكانات الموسيقى المصرية
بكل ما لها من معدات الأوركسترا الكبير واساليبها المتشعبة لا تشمل
على تلك القوة المركزة التي تذيب من الأغاني الجريجورية القصيرة .
لهذا يلزمنا أن نتجنب الاعتقاد في أن الفن يسير دائما في طريق
التقدم ولا يجب أن نتحدث عن إحراز التقدم في الفن عندما لا نجد

(١) لا ينبغي من إذهانتنا ، أن معنى الكلمات في الأداء الديني كان يعتبر في الكان
الأول . إذ أنها تحمل أساسا مدان من صميم العقوس الدينية وأد كانت هذه الكلمات
تنفذ من مجموعة أو تنفي من أفراد فإن ذلك كان بعد أمرا ثانويا الفرض منه تقوية
معناها وزيادة أثرها في المستمعين من جمهور المصلين
الرابع

امامنا الا مجرد التعبير في المثل العليا بل وجمال الموسيقى لا يجب أن تخطئ بينه وبين تطور عناصرها الفنية . وهذه الملاحظة التي نوردنا هنا تصدق على كل ما ورد ذكره بأى صحيفة من صحائف هذا الكتاب (١) .

الموسيقى الأرستقراطية والموسيقى الشعبية في القرون الوسطى

وفي أواخر القرن الثاني عشر ومستهل القرن الثالث عشر كانت باريس تمر بعصرها الذهبي من التاريخ . فقد كانت أكثر المراكز الثقافية إزدهارا في العالم المسيحي بأسرة . ولأول مرة منذ العصور القديمة رأينا مثاليين ينقلون صور الإنسان وينحتونها من الحجر وقد خلقوا في ذلك أسلوبا عظيما ومتزنا . وكان الفنان يتأثر برجال الدين فيعبر عنه عن الحقائق الخلقية التي تخضع للعقل . وبذلك نشأ نوع من التبادل الثقافي المتصل بين البلاد المتجاورة كان من نتائجه أن أصبحت باريس مركز الشعر والعلوم والفنون توسعت فيه حدود الوطنية كما كان من نتائج هذا التبادل أيضا بين مختلف الحكومات أن تعاون الجميع على خلق نوع من التفكير العالمي الذي ساد جميع البلاد المسيحية .

ويساءل الناس هل تأثر كل من الأسقف ليونان وخلقه بيروتان الأكبر ، أسقفا كنيسة نوتردام بباريس وكلاهما من أعلام تاريخ

(١) في هذا دون شك نوع من الأسراف التي يجنب الحقيقة ، إذ الواقع أن أسلوب الموسيقى قد احرز تقدما عظيما حتى في المحيط الديني ومن وجهة التركيز العمودي مع باخ ، وجنوليت وبرامز وفرانك وغيرهم — المرجع

الموسيقى ، بالثقافة الإنجليزية . فقد كان الانجليز من جهة يحدون على الجامعة الى أنشأها نوبير دى سوربون ^(١) في جامعات كبيرة بينما كان السادة النورمانديون من جهة أخرى يوزعون حياتهم بين ضفتي المانش حتى كان من الصعب عندئذ تميز موطنهم الاصل ، وكانت الموسيقى بانجلترا في ذلك الوقت تمر بفترة ازدهار سوف ينضب معينا بعد القرن السابع عشر ^(٢) .

وحوال عام ١٢٠٠ كان القضاء الجريجورى قد استكمل صورته النهائية . كما لم تكن للموسيقى غير الدينية أقل انتشارا من الموسيقى الدينية . اذ كما نعلم عن حياة المجتمع في هذا العهد . كانت هناك حفلات الطوائف المهنية والالعب والمسرح والرقص ودون شك كان للموسيقى مكانها الهام في التقاليد الشعبية ، ولكن بينما كانت الموسيقى الدينية يحتفظ بتدوينها الرهبان كان الغناء غير الديني يدخله التحريف عن طريق تنافله الشفوى وخصوصا عن طريق عادة المغنين ولولهم بارتجال الاضافات التي يدخلونها على ما يفتنون مثل أنواع الزخرفة الميلودية التي كانوا يحملون بها ختام الاغاني . وكانت الرموز المتبعة في التدوين عندئذ لاتبين إلا حدود درجة ارتفاع الصوت وأما الايقاع فلم يكن يتضح فيها . لهذا يصعب علينا أن نكون فكرة ولو اجمالية عن الاسلوب الذي كتبت به موسيقى هذا

(١) جامعة السوربون الشهيرة بباريس

(٢) ولستكنما استعادت مكانتها في العصر الحديث مع بريجن وإلجار وإكس وفون ولباز وجون ابرلند وغيرهم من المؤلفين المعاصرين . - المراجع

المصر . ويمكن للمرمان على هذا أن تقارن بين ما يقوم به مختلف
الغافين لهذه الموسيقى الآن - حتى من كبار الفنانين الذين يشتهرون
بهم كثيرا - لتبين مختلف وجهات النظر المتضاربة في العزف .

وهذه الاغاني الشعبية (الفولكلورية) ترجع دائما في نشأتها
إلى ابتكار الطبقة الارستقراطية - من الشراء والموسيقين على
حد سواء - وكان عامة الشعب يأخذونها عنهم وينسبونها الى أنفسهم
بعد أن يقوموا بتبسيطها وتغييرها وتحريرها لتناسب ذوقهم . فكانوا
في غالب الاحيان يصفون عليها جمادية خاصة وصفة تلقائية عجيبة .
ولكن لم يكن من السهل علينا تمييز ما أدخل عليها من تغيير اذ
أن الاغاني التي وصلتنا منها لا تحمل أية اشارات مميزة ولا تاريخ
صدورها ولا اسم مؤلفها . فكيف لذن نستطيع معرفة أصول هذه
الاغاني التي كانت في صورة نغمي الحب (Sarcade) لتجديد شهر
مايو (١) وأغاني العرس وأغاني الزيجات الفاشلة (٢) والاغاني الريفية
وأغاني الفجر وأغاني النوبة والاغاني العسكرية وأغاني شرب الخمر
وأغاني الرقص وأغاني أصحاب الحرف المختلفة .

(١) وخصوصا وأن شهر مايو هو أوج الربيع الأوروبي ويوجد في محيط
الاغاني الفرنسية عدة أغاني من هذا العصر تربو على المئتين .

(٢) هناك أغنية شعبية فرنسية يرجع أن تكون من هذا العصر ومطلها : « لقد
زوجني أبي زحمة فاشلة - زوجني من عجوز فيبيع عجيتي آخر الليل والآخر فروح
منه فيبقى على الطعام ويتناول » المترفة « ليهوى بها كل رأسى ... » وهي من
طابع خفيف وفكاهي - المراجع .

وأما أدب الشعر والموسيقى ذو الطابع غير الديني أغنى آداب القرون الوسطى هو ما كان يتوافر على لشرة الشعراء الطوافون . فكان البعض منهم يطوفون البلاد قادمين من جنوب فرنسا وينشدون في لهجة (أوك) وهم جماعة (التروبادور) بينما كان الآخرون وهم جماعة - (التروفير) يننون بلهجة (أويل) .

وقد كان معظم كبار السادة المثقفين من أمراء الاقطاع الذين لم يكونوا يعزفون مؤلفاتهم بأنفسهم يتركون عزفها الى هؤلاء الشعراء الطوافين الذين كان من عادتهم انشاد الشعر مع مصاحبة أوزانه بالهزف على (القليل) وهي النموذج القديم للفيولنية . وكان ما ينشدونه بمثابة رسائل جدية من النبل تفيض بمواطف الفروسية والشهامة في عصر كان فيه الحب الملهب خاضعا لقواعد تكاد تكون لها قوة التقاليد حين انتشرت روح الفروسية تخففت من خشونة الطبع العسكرية .

ومن أشهر جماعة التروبادور ولیم التاسع ملك بواتو وبرتراند دى بورن وبرنار دى فانتادور ومن أشهر جماعت التروفير آدم دى لاهال والملكين تيبو دى نافار وريتشارد قلب الاسد .

وكان الشعراء الطوافون والموسيقيون والمعبرون بملاح الوجه والمفنون الطوافون والشعراء الجائلون المقتنون بشعرهم ، كانوا جميعا مقربين من بلاط الملك حيث كانت تربية الذوق الفني تختلف الفنون .

وفي هذا العصر أيضا كان المسرح قد أخذ مكانا هاما من

حياة المجتمع وأصبحت المسرحيات الدينية ومسرحيات توضيح
المحزرات يتخلل تمثيلها فواصل موسيقية .

ولقد وصلنا من تراث القرن الثالث عشر مسرحيات فكاهية
ربفية مثل مسرحية « روبان وعاريون » Le Jeu de Robin et Marion
« ومسرحية الرقص تحت البوحة » La Jeu de la Feuillée من تأليف
آدام دى لاهال وتعتبر أولى مسرحيات الأوبريت الفرنسية
فهي تروى قصة خيالية حيث يجد بها المستمعون أغاني من
ألحان معروفة في وقتهم . وبعد مرور قرن تقريبا على الشعراء
الجوابين ظهر بألمانيا نظير لهذا الفن من جماعة من الشعراء الجوابين
الذين أطلقوا عليهم اسم « المذنين الجوابين » أو جماعة « المبنى
سنجر » Minnesinger بدأوا أولا بمحاكاة جماعة الروبادور الفرنسيين
ثم أقاموا بعد ذلك أسلوبهم المستقل بذاته فكانوا هم شعراء يتغنون
بشعرهم بأنفسهم إذ أن شعراء الألمان لم يكونوا يكتبوا أنشاد شعرهم
لأحد من المذنين الطوائف . وأشهر شعراء « المبنى سنجر » هو
فالتر فون دير فوجل فايدى Walther von der Vogelweide وقام من
بعدهم البورجوازيون بالمدن الألمانية بتأليف جماعات « لفحول
الشعراء » Meistersingers فكانوا في الوقت نفسه علماء موسيقيين
وملحنين للأغاني وكان نتيجة لما ابتكروه من أسلوب غنائي أن
تأثرت بهم موسيقى أناشيد المجموعة في الكنيسة البروتستانتية .

نشأة البروفونية

ولقد ظلت « المونودية » Monodie هي الأسلوب السائد في

الموسيقى حتى نهاية القرون الوسطى . والمونوديه هي ارسال اللحن في النقاء من صوت واحد أو من مجموعة أصوات من نفس المقام تماما unisson مجردا عن كل مصاحبة هارمونية (١) . وأما البوليفونية Polyphonie فهي قبضتها ، وهي فن ارسال اللحن متنوعة متعددة في آن واحد . ولقد قال عنها أرسطو : بان ارسال صوتين مختلفين سوف يطنى الواحد منها على الآخر ويدخلان في صراع .

ومع ذلك فإنه منذ عصر ملوك فرنسا من سلالة شارلمان ظهرت محاولة تركيب لحن اضافى (لحن مضاد) Contre-Chant كان يرتجل الى جانب اللحن الاساسى البسيط Plain-Chant ويقسم بانشاده صوت آخر أو تمزقه آلة من الآلات . وتمتعت عنوان ما سموه هارمونية الأورغن . بدأت اذن المحاولات البوليفونية الأولى . وهي تبدو لنا اليوم في بساطتها غاية في السذاجة . وتنحصر هارمونية الأورغن في أن صوتين يبدآن النقاء سويا من مقام واحد متحد Unisson ثم يذهب أحدهما في الارتفاع عن هذا المقام إلى أن يصل إلى الدرجة الرابعة بينما يستمر الآخر في النقاء الأولى الاصلى وبعد ذلك يعود الصوت المرتفع إلى المبوط ثم في اتحاد مع الصوت الآخر من نفس المقام الذى بدما عنده سويا . وقد كانت توجد منذ القدم آلات موسيقية بدائية مما تسمح في عرفها بأحداث هارمونية غائقة مثل آلة الأورغن الصغير ذى المنفاخ

(١) وتسمى أيضا بالمونوغونية Monophonie - المراجع

على قرار منفاخ مزمار موسيقى القربة من النوع المألوف عند بعض
شعوب الكيلت - Celts .

وعندما قام جى داريدزو - Guy d' Arezzo (المولود بالقرب
من باريس حوالى عام ٩٥٥ م والتوفى فى افيلانو حوالى سنة
١٠٥٠ م) بنشر قواعد هارمونية « الاورغن » ، لم يكن يعلم بأى
تراكيب هارمونية إلا ما كان منها يتألف من القرار وجوابه أو
من القرار ومقام الدرجة الخامسة أو مقام الدرجة الرابعة له . وبعد
ذلك بوقت أدخلت فيها الدرجة الثالثة ولا بد أن نظام الموضوعات
الدينية حفزت المؤلفين الموسيقيين إلى ابتكار تدابير أخرى تضاف
على الموسيقى ثراء أعظم من الناحية الصوتية .

ويرجع الفضل فى العثور على أول مخطوط عرف عن قواعد
الاورغن إلى سان مارسيل دى ليوج - St. Martial de Limoges —
الذى اشتهر إلى جانب ذلك بضخامة طقوسه الدينية .

وأما أصول الكونترابنط - Contrepoint — وهو فن كتابة
الموسيقى بحيث توضع الميلوديات الجميلة القائمة بذاتها من فوق بعضها
فى سيرها فى آن واحد — فقد نشأ فى أديرة فرنسا وكتائسها . فقد
وضع بيروتان أول المؤلفات البوليفونية الهامة وذهب فى كتابتها إلى
معالجة البوليفونية من أربعة أصوات مختلفة .

كتاب « الفن الجديد » Ars Nova

وحول عام ١٣٣٠ قام فيليب دى فيتري Philippe de Vitry أسقف
« مو » ومستشار الملك ، بإصدار أحد كتبه عن الموسيقى وصدره

بنوان جرى ضخم وهو الفن الجديد ، وقد كان الكتاب في الواقع يتناول مبادئه في الهارمونية كانت تعد في ذلك الوقت على جانب كبير من الجراءة . وقد اتخذ بعد ذلك عنوان هذا الكتاب تسمية لعمد موسيقى اتبعت خلاله القواعد التي تناولها بالبحث . فلم يعد يتردد المؤلفون في استعمال عدة ميلوديات مختلفة من فوق بعضها مع احتفاظ كل منها بكيانه الذاتي المستقل . والتي كانت تفتقد من نصوص مختلفة ن أن واحد سواء من اللغة اللاتينية أو من اللغة الدارجة .

وكان أهم المؤلفين الذين اتبعوا نظام الفن الجديد جيوم دى ماشو Guillaume de Machault وكان ذا شخصية بارزة قوية وشاعراً عظيماً وموسيقياً عبقرياً . ومن ترجمة حياته نعلم أيضاً بأنه كانت له صفات هامة في الأعمال إلى جانب صفاته الفكرية العظيمة . وهو مولود بشامبانيا حوالى عام ١٢٩٠ وكان أولاً سكرتيراً للملك جان دى لوكسمبرج ، ملك بوهيميا الذى كان كثر المغامرات والاسفار وقد قلم معه بالطواف في أوروبا بأسرها ، ثم التحق بعد ذلك ببلاط ملوك فرنسا حيث كان يعامل معاملة كريمة .

ولقد وصلنا من مؤلفات ماشو الموسيقية أغاني من قصائد فرنسية قديمة وأغاني قصصية مصاغة في أسلوب رائع من الكتابة الموسيقية الدقيقة . كما نجد يرقى إلى حدود العظمة الفنية الحارقة عن طريق هارمونياته الحسنة وإيقاعه الحسن في أغانيه الدينية القصيرة (الموتى) — Motets وفي موسيقى القداس الذى

وضمه وبرجع أن يكون بمناسبة طقوس تنويج الملك شارل الخامس .

إيطاليا

وفي غضون هذا العهد كانت إيطاليا تنمو في صورة جديدة : في هيئة دويلاتها الصغيرة وأمراتها وقضاها ، خصوصا الولايات الشمالية ، حيث كانوا يتنافسون جميعا فيما بينهم في طلب المعرفة . فكانت سبينا وفلورنسا على الخصوص تعيشان في جو من الابتكار الفني ، خلقت بهما مستحدثات جديدة في الموسيقى الدينية مكان الطقوس البيزنطية المملة التي كانت تجري على وتيرة واحدة والتي جاءت بها عبر جبال الألب تحت عنوان « الفن القوطي » .

وإلى جانب ذلك أُر القديس فرنسوا داسيتزا ^(١) St.François d' Assiza في الفنون خلال هذا العصر فانتقلت إليها فضائل الجميلة وأفكاره العميقة . كما كان أيضا عهد دانتي وبوكاشيو وبترارك وقد إلتفت من حولهم مجتمع مذهب أولع بالموسيقى واستسلم بلهاها . ولقد امتاز الإيطاليون في ذلك العهد أيضا باختيارهم المقام المعبر الخلاب لأغانيهم وكانوا يقومون بذلك بطريقة تلقائية تذكرنا بلوحات المذراء التي قام برسمها مارتيني .

وكان معظم الموسيقيين في هذا العهد من أهل فلورنسا ومن الذين شغفوا على الخصوص بأصول « الفن الحديث » ، أمثال « جان الفلورنسي » ، وعلى الأخص « فرانشكو لاندينو » ، والذي استطاع

(١) قديس إيطالي من مدينة إيتزا Assiza بمنطقة يروجيا ولد أقام بها أنظمة القانون وشرع لكنيسة براسها واشتهر بحبه للنظام والطوم والفلسفة . - المراجع

هو أيضا أن يبلغ حدود المجد الموسيقى . وقد امتازوا جميعا ببناء نماذجهم الموسيقية بناء متاسقا بلغوا به حدود الطرافة فابتكروا منها أنواعا جديدة مثل موسيقى الصيد (الكاشيا) caccia والاغاني القصصية ballata وابتدعوا بنوع خاص أغاني المادريجال (١) madrigales التي مهدت في أواخر القرن الرابع عشر بأسلوبها الكونترابنطى المزدهر لظهور الاوبرات الاولى .

اشراف الموسيقى الفرنسية الفلمنكية

إلى هذا الهد كان كبار المبتكرين من الموسيقيين الذين تحدثنا عنهم جميعا من الفرنسيين وقد قاموا بوضع الاسس التي بنى من فوقها صرح الموسيقى والنشأوا بذلك أوضاعها التي تسهر عليها في الصور التالية .

وأما في القرن الخامس عشر فقد اشترك الفلمنكيون (٢) مع سكان شمال فرنسا في القيام بالدور الاساسي الذي ساد الاسلوب للموسيقى . وكانت دوقيه بورجونيا في ذاك الوقت يمتد سلطانها على بلاد تختلف الواحدة منها عن الاخرى ولكنهم جميعا كانوا يحاولون اقامة الصلة فيما بينهم عن طريق وحدة ثقافية تمنحنت عن اشتراكهم

(١) والمادريجال هنا ، في صورتها الاولى عند نشأتها بإيطاليا ، عبادة من أغنية دينية كتبت في أسلوب الكونترابنط من صوتين أو ثلاثة أصوات ولانصاحبها موسيقى من الآلات وكانت تسمى مادريالي Madriale أو مانسدريالي Mandriale وحرر على غنى المادريجال الانجليزية التي كانت غير دينية . المراجع (٢) أهل مقاطعة الفلاندر Flandre بلجيكا . المراجع

في مصدر واحد للابتكار الموسيقى .

كما أن المدن الفلنكية كان يعمها الترف والرخاء مما استلزم بالضرورة أن تسودها ثقافة فنية تتناسب وهذا الترف . ومن جهة أخرى قام بلاط الأمراء بتشيد الكنائس الخاصة واختاروا لها مغنين من نخبة الموسيقيين وكذلك جماعة منفدى الكورال البارزين ، فكان هذا المجتمع بوجه عام كبير الشبه بما نسميه اليوم بأهل المجتمع المثقف ؛ وكان هؤلاء المنفدين يختارون من كل مكان ، من بلاط إيطاليا ومن كنيسة البلبا الذي كان يعنى من جهته بصفة خاصة في أن يكون موضع إطرء الناس وإعجابهم وهو على كل حال ما ينبغي أن يكون .

ومن جهة أخرى كان أحد الموسيقيين الانجليز وهو جون دان ستبول John Dunstable المتوفى عام ١٤٥٣ قد قام بكتابة مؤلفات عظيمة اشتهرت بأيقاعها القوى المتغير وصياغتها وفق النماذج الايطالية بعد أن أضفى عليها أسلوبه الخاص الجسدي الذي يتضح من ميلودياتها البديعة ومن المرونة التي طالع بها أساليب الكونترابنت في كتابتها .

وقد كان أثر موسيقاه في السادة الفلنكيين عميقا . كما كان أيضا عصر كل من شاول السابع بفرنسا وهنرى الخامس بالانجلترا عصرا مجيدا موسيقيا غاية في الازدهار .

وإلى جانب ذلك أيضا يعد جيوم دى فاى Guillaume Dufay أقدم أساتذة المدرسة الفرنسية الفلنكية . وهو مولود بمدينة كامبريه في عام ١٤٠٠ وقد تأثر إلى حد كبير بمن سبقوه . ونفساً أولاً

كأحد صبيان الملشدين بكنيسة كامبريه ثم أستدعى بعد ذلك للأشاد في كنيسة البابا واستطاع هناك أن يظوف بأخاء إيطاليا .

ومؤلفاته تحمل بين طياتها تأويلات دقيقة متعددة كانت وقتئذ تعد من الطفرات الجريئة ومن هذا اكتسبت ميزتها الخاصة . ولقد تحدث عنه أحد المتحمسين له من أبناء عصره فقال : إن الموسيقى الحقة التي تستحق الاستماع إليها لم تبدأ إلا من عنده ،

وفي الحق استكمل القرن الخامس عشر بفضل المدرسه الفرنسية الفنكية بناء الناذج الموسيقية التي سبق أن ابتكرها أصحاب مدرسة كنيسة نوتردام بباريس . ولكم بباب عليهم مع ذلك أنهم كتبوا الموسيقى في أسلوب غاية في الاصطناع حتى يحجل انهم قد انغمسوا في تمرينات مجرد اظهار الطلاقة الفنية في أسلوب الكونترابنت بدلا من اهتمامهم بالتمبير الموسيقى والحساسية الشخصية .

ويظهر انهم حقيقة قد أخذوا بنشوة مبتكراتهم الفنية في أسلوب الكتابة الموسيقية حتى انهم شغفوا عن قصد مساراتهم الميلودية بعق الأساليب . فقد كتب أوكيجيم Ockeghem أعجبته المسماة د ربي العظيم ، Deo Gratias في أسلوب الكونترابنت لسته وثلاثين صوتا مختلفا ^(١) ولكن رغبته في اظهار طلاقته الفنية في الكتابة لم تمنع مع ذلك إشغال موسيقاه على الصفات المستلمة .

(١) لا أزال أحدا يستطيع استنباطه الأسجاع الموسيقية في أسلوب الكونترابنت لأكثر من أربعة أصوات وحتى في هذه الحالة فلما نجد أكثر من ثلاثة نغني في آن واحد . المراجع

وإذن فقد عرف الفن عصر إزدهاره بالأراضى المنخفضة
وأعقب مبتكرات فان ايك Van Eyck الفذة فى الرسم نظائرها
فى الموسيقى على أيدى المؤلفين الفلمنكيين . والواقع أنه كانت
توجد رغبة واحدة تنحصر فى إيجاد مثل أعلا واحد وهدف واحد
وكان هذا فى نوع يسوده الهدوء فى الطابع وفى العقيدة من
خلال جميع المؤلفات الموسيقية . وهو طابع الورع والتصوف
بالإضافة إلى حب الطبيعة الخلاب كما كان يتضح أيضا من أساليب
الرسم وقتئذ .

الموسيقى الفرنسية الفلمنكية فى أوجها

وفى أواخر القرن الخامس عشر ظهرت جماعة من كبار المؤلفين
من جرت العادة على جمعهم تحت اسم « المدرسة الفرنسية الفلمنكية
الثانية » وكانوا على اتصال بكبار الشخصيات فى معظم البلاد الأوروبية
من ذوى الشهرة والجاه وبذلك استطاعوا أن يفشروا فنهم المزدهر
فى جميع أنحاء أوروبا الغربية . وكان من بينهم جان دى أوكيجيم
وهو دون شك من تلاميذ دى فالى وقد نشأ قبل ذلك
ضمن صبيان جماعة المنشدين بكيسة أنفريس ففراه فى عام ١٤٥٢
ببلاط شارل السابع ثم أمينا لصندوق دير سان مارتان بمدينة
نور ثم رئيسا لكيسة الملك الخاصة وظل يحتفظ بهذا المنصب
طوال حكم لويس الحادى عشر وشارل الثامن ثم رحل بعد ذلك
إلى إيطاليا وإسبانيا .

ونجد أيضا بين هذه الجماعة ، أوبريخت ، الذى كان رئيسا للكنيسة الملحقه بكتدرائية أوبريخت ثم ببلات ، هرقل ديستا ، بغيرارة (١) ثم توجه أيضا إلى كامبريه وبريج Bruges ومدن أخرى كثيرة من مدن مقاطعة الفلاندر ومدن إيطاليا .

ومن هذه الجماعة كذلك كان هناك « جوسكان دى برييه Josquin des Prés » ، وكانت حياته حافلة بكثرة الأسفار والتنقل . فقد كان أول الأمر من منشدى كنيسة البابا ثم رئيسا لجماعة المنشدين بكتدرائية كامبريه ومن ثم أصبحت حياته موزعة بين باريس ، حيث كان أهم الموسيقيين فى زمانه حتى أطلق عليه فى حياته « أمير الموسيقيين » ، وقد طبقت شهرته وشهرة المدرسة الفرنسية الفلنكية جميع الآفاق . ولقد كان برد عليه التلاميذ من كل صوب ليتقوا تعاليمه ومن بين هؤلاء التلاميذ العديدين والمؤلفين المعاصرين له نجد « أنطوان فيفان ، Antoine Févin و « جاسكونى ، و « جان موتون ، Jean Mouton » والذى كان منشدا فى بلاط لويس الثانى عشر وبلاط فرنسا الأولى . ثم « كليان غير البابا (٢) » ، وهنرى إبراك وكان فى خدمة كل من الارشيدوق « زيجموند بأزبروك » ، والامبراطور ماكسيميليان الأول ثم هناك أيضا « لوران » العظيم بفلورنسا .

(١) أحد أمراء عائلة إستا Esta التى حكمت مدينة فيراره الواقعة على نهر اليبو بأيطاليا . وكانت مزدعمره بالعلوم والفنون فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر .
(٢) وحقيقة اسمه (جاك كليان Jacques Clément) (١٥٠٠ — ١٥٥٨) رئيس المنشدين بكتدرايته أقرس وقد كان معاصروه يسمونه كليان « غير البابا » لتمييز بيته وبين البابا كليان السابع — المراجع

ولقد قام دى قاي في كتابة الأغاني الدينية بأسلوب الكونترابنط باستخلاص الجزء المسمى بالميلوديه الأساسية الثابتة Cantus Firmus والذي تدور عليه كل الاصوات الأخرى في الأغنية وأبرزه في المكان الاول . وإلى جانب ذلك فقد كانت الأغاني الدينية ترتكو في غالب الأحيان على ميلوديه من النناء الجريجورى أو على ميلوديه غير دينية وكان من نتائج ذلك أن وجد النص غير الدينى حتى من اللغة الدارجة التي يتحدث بها سكان مقاطعة ليج في نفس الوقت مع النصوص الدينية ، وكانت الكلمات التي تنشئ تبدو عندئذ غير مفهومة ، ولهذا فأن ما قام به مجمع ترنتي Concile de Trente من اجراءات صارمة لاحترام النصوص الدينية كان له ما يبرره .

وقد كانت الكنيسة قبل ذلك ، اسقدا إلى أسباب مماثلة ، قد حرمت استعمال الآلات الموسيقية في الطقوس الدينية وكان من نتائج ذلك أن ازدهرت البوليفونية الغنائية في الموسيقى الدينية . وبفضل كل هؤلاء الموسيقين من ذكرناهم تجد أن كل صوت من أصوات البوليفونية يعنى ميلوديه قائمة بذاتها لها قيمتها الشخصية المستقلة ولكنها مع ذلك لا تتعارض مع الاصوات الأخرى المشتركة معها في الأغنية . وهكذا تكرر الاصوات المختلفة الواحد تلو الآخر نفس الكلام كما تستخدم في ذلك نفس الفكرة الموسيقية للحن .

ولقد إختفى من هذه البوليفونية ذلك التصادم بين الاصوات المتنافرة والتي قد تشتمل عليها بعض المركبات الهارمونية الأساسية

والتي كان لها « أثر عجيب » في موسيقى ماشو وحلت عليها مسارات بوليفونية في هارمونية متطابقة ذات أسلوب سلس . وبذلك بلغ الأسلوب الفني للكتابة درجة عالية من الكمال يندر أن يوجد نظير لها .

كما أن جوسكان دى بريه قد استطاع أن يجمع بين تفصيلات إيقاعية متنوعة في أسلوب بلغ به حدود البراعة الفنية الفائقة لم يوجد نظير له حتى جاء سترافسكي في العصر الحديث .

ولقد قال جاك شابى Jacques Chailly : « بأن جوسكان وهو موسيقى من أهل القرون الوسطى قد حقق الانتقال الصحيح من موسيقى القرون الوسطى إلى عصر النهضة وأيضاً من الموسيقى القديمة إلى الموسيقى الحديثة . فهو يعتبر بذلك موسيقياً من العهدين على السواء » .
ولقد تدرج بنا تلاميذه حتى وصلنا عن طريقهم إلى عصر « يوهان سبستيان باخ » (١) .

ولكن كما يؤسف له أن تراث هؤلاء الموسيقيين من عهد القرون الوسطى لم يعد معروفاً إلا لدى البعض من علماء الموسيقى . وسوف يحىء اليوم دون شك حينما يتم جمهور المثقفين من المستمعين بجماعة « الموسيقيين الأولين » مثلاً يتمون بجماعة « الرسامين الأولين » (٢) .

(١) جاك شابى استاذ بكونسرفتوار باريس وهذه العبارة مأخوذة من كتابه عن « التحليل الموسيقى » .

(٢) لقد جاء بالفعل هذا اليوم في أوروبا وأمريكا وبدأت تنشر مؤلفات هؤلاء الموسيقيين عن طريق الموسيقى المسجلة بعد أن تقدم شأنها عقب الحرب العالمية الثانية بظهور طريقة التسجيل الطويل الأجل والفرائط المسجلة - المراجع

الفصل الثالث

عصر النهضة

مدارس روما والبرقية :

كان من آثار حركة إحياء الثقافة القديمة أن حولت جميع الانظار نحو إيطاليا وعندئذ بدأت من الجنوب كل التيارات الفكرية التي انتشرت في جميع أنحاء أوروبا .

وإذا كان وقتئذ جماعة المؤلفين الفلنكيين ، بما كان لهم من جهود فعالة ، لا يزالون قريبى المهد من هذا العصر حتى يؤثرون في المؤلفين الجدد فأنهم على العكس لم تبق لهم بعد تلك الزعامة التي احتفظوا بها طوال القرن السابق . ومن قبل كان مركزهم الوقور قد أضفى على الموسيقى طابعا من نوع عالمى عام جعلها مستساغة من جميع المسيحيين من بحر الشمال الى حوض البحر الابيض المتوسط .

وأما في القرن السادس عشر فقد تأثر كل شعب بطريقة الخاصة من المثل العليا الجديدة التي كانت تعكس صورة من ثقافة الاغريق وروما القديمة . ولقد شغف الناس بنوع خاص في عهد النهضة بالموسيقى الغنائية وكان لهم منها تراثا لا حصر له ، كما دلت تلك السهولة والمهارة التي صيغت بها كتابتها على ما كان عليه الناس وقتئذ من وعى موسيقى خصوصا في البوليفونية الغنائية بما يسجز عن الوصول اليه مؤلفو الموسيقى في وقتنا الحالى .

وفى عهد النهضة أيضا أعرض المؤلفون عن الأساليب المعقدة التي كانت تقرب فيها الأغاني من مجرد تمرينات لأظهار الطلاقة الفنية وحسب والتي اختص بها من سبقوم . وكانت جميع الأغاني حتى الأغاني الشعبية منها تحاك في أسلوب معقد من أربعة أو خمسة أصوات من فوق بعضها تنشد في آن واحد وفق قواعد الكونترابنت المعقدة . فأصبحت الأغنية الآن تصاغ من ميلوديه بسيطة تدعما في كثير أو في قليل مصاحبة هارمونية لها . وفى جملتها كانت أغاني عهد النهضة تصاغ من عدة ميلوديات في ظاهرها مستقلة الواحدة عن الأخرى ولكنها مع ذلك كانت في مجموعتها تتبع قواعد الكونترابنت وفى شيء من الصرامة . ومن هذا يتضح لنا كيف كانت طريقة التعبير فيها تستلزم حساسية موسيقية دقيقة .

ويعتبر عصر النهضة أيضا عصر غناء الكنيسة دون مصاحبة الآلات a cappella ومن بين مجموعة المؤلفين الذين برزوا في كتابة هذا النوع من الغناء جيوفانى بيير لويجي دايالسترينا وقد ولد بمدينة پالسترينا ، ومنهسا اشتق اسمه ، حوالى ١٥٢٦^(١) وكان رئيسا لعدة جماعات من المنشدين بروما ولقد استدعاه البابا بولوس الثالث لرياسة جماعة الانشاد بكنيسة جوبيليا .

واستطاع پالسترينا أن يحقق فنا عظيما يتناسب والطقوس الدينية الكاثوليكية عن طريق فهمه الصحيح لآمكانيات الصوت البشرى فى

(١) ويحتمل أن يكون قد ولد عام ١٥٢٥ (هاموس اكسفورد) وقد توفى بمدينة روما عام ١٦٥٤ - المرجع

النقاء . وكان يأخذ الحانة في معظم الأحيان عن أغاني جماعة البورجونيين الذين جاموا الى البندقية ، كما استعار في صياغة كتابته الكثير من سبقوه . ولكنه الى جانب ذلك أمكنه أن يضيف على موسيقاه من نقاء الشعور وقوة الاشرار والقدسية ما جعله من أكبر مؤلفي الموسيقى الدينية بأسرها ، وأعظمهم موهبة .

وكان من نتائج ذلك أن شمل بلاط البابا برعايته الخاصة جميع المؤلفين الذين كتبوا موسيقى غنائية دون مصاحبه الآلات عن تجمعا حول بالسترينا أمثال نانينو و الليجرى Allegri وأنجنييرى . Ingegneri

وأما في البندقية فقد ازدهرت هناك أول الأمر موسيقى الفيلسكين من أصحاب مدرسة بورجونيا بزعامة اديان فيلليز Adrien willaert رئيس منشدى كنيسة سان مارك ابتداء من عام ١٥٢٧ . وحوالى منتصف القرن السادس عشر نشأ هناك أسلوب موسيقى خاص بالبندقية مليء بالزخارف والألوان المقامية المتعددة

وكانت جمهورية البندقية ملتقى لجميع التيارات الفكرية فكانت تضم للطابع الفكرى لأمم الشمال وطابع سكان البحر الأبيض المتوسط . فكان يقصدها المفكرون من كل صوب فلم يكونوا ينفذون عليها من الفلاندر وحسب بل أيضا من المانيا وحتى من بلاد سكندنافيا . ولقد نشأ بها موسيقيون المان أمثال هاسلر Haselér وشولتس . ولقد كان هيكل كنيسة سان مارك وما تضمنه من آلات الاورغن الشهيرة الى برز في العزف عليها كل من اندريا وجيوفانى جابريللى ركنا هاما في الموسيقى الدينية زهاء أكر من نصف قرن .

فقد تم هناك ابتكار النموذج الموسيقى المسمى « البحث » *Ricercare* ^(١) وهو أصل نموذج الفوج حيث يقوم كل صوت على حده باستعراض اللحن وتفاعله وتلخيصه . وهناك أيضا تم لأول مرة عزف أناشيد « المزامير » *Psalmes* ، والموتيه ، *Motets* من فرقتين من المنشدين الواحده تشدها دون مصاحبة الآلات بأسلوب الكنيسة التقليدى *cappella* ، والاخرى تشده مع تقوية لألحانها عن طريق مصاحبة مجموعة من الآلات الموسيقية لها .

الموسيقى غير الربنية بإيطاليا :

وفي نهاية القرن الخامس عشر ظهر نموذج من الاغنية الايطالية الانيقة القصيرة والمازحة وكانت تسمى « بالفاكة الصغيرة » *Frottoia* كانت تغنى أو تعزف من أصوات متحدة للقلم *unisson* أو من ثلاثة أو أربعة أصوات مختلفة ، كما كان يسند فيها غناء الميلودية الأساسية إلى الصوت العالى (السورانو) وأمكن عزف موسيقاها من الآلات ^(٢) وكانت موسيقاها على جانب من الخشونة كما أمتازت

(١) وهو نموذج من التأليف الموسيقى كان معروفا من القرن السادس عشر الى القرن الثامن عشر وكان يصاغ في أسلوب مشعور يصيغ الكونتراپط على غرار اسلوب الفوج أو اسلوب الأتباع *canon* ولكنه أصبح بعد ذلك أكثر تبسيطا بحيث كان يطلق على أى نوع من نماذج « المدمات » *Préludes* التى تحتوى في صلبها على بعض طرق الكونتراپط — المراجع

(٢) تذكر المصادر اللوتوقية بأن هذا النموذج كان ضمن النماذج الثمانية دون مصاحبة الآلات — انظر قاموس اكسفورد للموسيقى . — المراجع

أيضا بأيقاعها البارز القوي . وعند منتصف القرن السادس عشر حلت مكانها نماذج أخرى كانت شهرتها آخذة في الزيادة وهي « القبلانيللا » Villanella أو « مادريجال نابولي » ، و « الاغنية الصغيرة » canzonetta و « البالتو » Balletto وكانت جميعها مقطوعات لنمذوج متشابهة الأجزاء ^(١) وإيقاع بارز منتظم وبلغت شهرة واسعة . ولو أنها أيضا كانت تعد من نماذج موسيقى الرقص إلا أنها تعد في الواقع في أصلها من نماذج المادريجال الإيطالية الى قللت أسلوب الكتابة البوليفونية

وتعتبر للمادريجال من النماذج الاستقرائية للأغاني المنسقة وهي تقوم في بنائها على الألحان الغمسية الإيطالية وأساليب البوليفونية التي أقامها الاساذة الفرنسيون الفلتسكون بالبندقية . وهكذا كان تاريخ الموسيقى غير الدينية بإيطاليا عند نهاية عصر النهضة مختلطا بتاريخ نماذج المادريجال . اذ مهدت هذه النماذج لموسيقى العصور الحديثة بما اشتملت عليه من قوة التعبير التي بلغت في بعض الأحيان حدود التركيز الدرامي . فكانت في أسلوبها أنيقة ونحمة ثم أصبحت شيئا فشيئا ملبنة ببرامج الوصف التي اكتسبتها سرعة في حركتها . كما كانت تقوم في بنائها على إطار من هارمونية جريئة ^(٢)

(١) أي يتكرر فيها الالحان بالذات بالنسبة لكل أبيات الأغنية — المرجع
(٢) فقد كانت تشتمل مركباتها الهارمونية على التكرار المباشر في الانتقال في المسافات الخامسة Quintes consecutives وهو ما أصبح استعماله محرما في الهارمونية في عصر الكلاسيك والرومانتيك ولم يستعمل المؤلفون الصربون الا في حدود ضيقة وبمفروط خاصة —
المرجع

ولقد قام كل من « اندريا جابريلى » ، وابن أخيه « جيوفانى جابريلى » بوضع نماذج من أغاني المادريجال كتبت من ستة أصوات ومن ثمانية ومن إثني عشر صوتاً . وكانت فى الأثر المتولد عنها تشبه السيمفونيات فيما اشتملت عليه من ثراء وقوة ومن تركيز فى الشعور .

وفى نهاية القرن السادس عشر ظهر « لوكا مارينزو Luca Mrenzio » ضمن جماعة المؤلفين الذين كتبوا موسيقى ذات برنامج وصنى استطاع أن يعبر بأسلوبه عن أدق الأحاساس العميقة كما استعمل المقامات المتباعدة فى الهارمونية وكذلك المركبات ذات المقامات المتنافرة مما تولد عنه أثر خاص مهد لظهور مونتيفردى والمرحيات الغنائية الحديثة ، ومن جهة أخرى كانت إيطاليا فى عصر النهضة تضم العازفين على الآلات من ذوى المهارة الفائقة Virtuoso فاشتهرت بكبار عازفى الأورغن والكلافسان والفيول والكورنيت والترمبون / وكان يتهافت على طلبهم بلاط ملوك أوروبا . وكان هؤلاء العازفين يمتازون بمقدرتهم الخارقة على ابتكار شتى الزخارف التى كانوا يدخلونها على ما يعزفونه من ألحان . كما استطاعوا أيضاً أن يكتشفوا مواضع الثراء فى أنواع المادة الصوتية الخاصة بكل هذه الآلات الموسيقية وبذلك استطاع الموسيقيون فى شمال إيطاليا القيام بمخدمات جليلة لموسيقى الآلات على غرار ما قام به الملتسكيون بالنسبة لفن الغناء .

الوعنة الفرنسية :

واحتلت الأغنية الفرنسية تقاليد القرن الخامس عشر غير أنها دون شك كانت قد فقدت بعض ميزاتها فى عمق معانيها المعبرة

ولكنها من جهة أخرى استعاضت عنها بما اكتسب أسلوبها من أناقة ومن سلاسة ووضوح في التعبير . وقد احتفظت بـ«كلياتها الذاتية» في الوقت الذي شغف فيه الناس بها بإيطاليا شغفا عظيما ، بل وقد رأينا أيضا الإيطاليين أنفسهم يحاكون أسلوبها .

ويوجد من هذه الأغاني ما يشتمل على أمثال من بيات الشعر إلى جانب الأخرى مما يتألف من موشح صغير واحد . كما يوجد منها من ذات الطابع الديني وأخرى ذات طابع فكاهي ، مرح وخفيف أو غرامي . وكانت الأغنية الساخرة والأغنية «الأباحية» مما يعالج صيفا من صميم الأدب المكشوف من النماذج الغنائية التي امتاز بها أيضا هذا العصر . ومن بين المؤلفين ذوي الأهمية في هذا العصر « نيقولا جومبير » Nicolas Gombert من مدينة بريج وأحد تلاميذ جوسكان دي بريه وقد رحل إلى مدريد مع عشرين من المنشدين وحصل هناك على مركز عظيم وهو مدير فرقة الإنشاد بكنيسة « شارل كان » .

وهناك بينهم أيضا « جاك مودوي » Jacques Mauduit صديق الشاعر رونسار ، وكذلك « كوستيلي » Costeley عازف الأورغن لدى الملك شارل التاسع و « كلودان دي سيرميسى » Claudin de Sermisy رئيس مفشدى كنيسة هنرى الثاني .

وتمتاز الأغنية الفرنسية غالبا بطابعها الوصفي . ومن بين عمداء هذا الفن الموسيقى الخطير الذي يقوم على اختيار الكلمات الغنائية بما يوحى بالمحاكاة الصوتية لما تدل عليه من معاني ، هناك « كليمان جانكآن » Clement Janequin^(١) ، الموسيقى الغامض في حياته ،

(١) ويذكر جهاء اسمه في دائرة السارف الموسيقية الفرنسية (لافيناك) وكذا =

والذى يعزينا عن جهلنا بترجمتها ما وصلنا منه من كبار المؤلفات
واقصة التى تصد وثائق ثمينة لما كان عليه المجتمع فى أيامه أمثال
لداعات باغة باريس « Cris de paris » و « قرقرة النساء Le Caquet
des Femmes » و « معركة ماريفيان La Bataille de Marignan »
وجميعها تأسرنا بما لها من حيوية المظهر وشعرها الخلاب

ومن جهة أخرى هناك « أورلاندو دى لاسو » الذى يسمونه فى
فرنسا : رولان دى لاسوس (١٥٣٢ — ١٦٥٤) وبعد نابغة
عصره والمثل الرائع للموسيقى الأوروبية الذى كانت مؤلفاته دائماً
تكتسب ميزات جديدة بأصالتها فى مرورها العابر بمختلف البلاد . ولقد
ترك تراثاً يربو على ألفى قطعة من أغاني القداس والموتيه والمادريجال
والأغاني الفرنسية وخلافها .

وهو مولود بمدينة « مونز » من أعمال « هينو » بالمقاطعة
البرجونية الجديدة . ونشأ بأيطاليا حيث كان يعمل مثل « منافسة
بالسقرينا » رئيساً لمئسدى كنيسة القديس يوحنا اللطرانى (بروما)
ثم نجاهه بعد ذلك فى صقلية وفى أنفريس وفى إنجلترا وفى فرنسا الى
أن أستقر أخيراً بميونخ لمدة سنوات حيث كان رئيساً لمئسدى
كنيسة البوق . وهو يعد بحق « بطل عالمى » كما كانوا يلقبونه أيضاً

== فى كاموس أكسفورد للموسيقى هكذا « Jannequin » ولقد ولد حوالى ١٤٨٠
ويرجع أن يكون ذلك بمدينة شانلرو Chetelraute كما لا يعرف تاريخ وفاته
ولا أين عرف وفى هذا ما جرومول شامبيول عن أنه غامض فى حياته . ولقد كان من تلاميذ
جوسكالدى يريه ولكنه أنه نحو موسيقى البرنامج التصويرى — المراجع

« بأورلاندو المقدس » . ولقد رجاء شارل التاسع ليتحقق بخدمته كرئيس
لمنشدى الكنيسة الملكية بفرنسا لقاء جعل غاية في السخاء ولم يمنعه من
قبوله إلا وفاة الملك . كما كان دائما موضع تقدير معاصريه وترحابهم
في كل مكان . ومؤلفاته تمتاز بالحياة وقوة التصوير فضلا عما اشتملت
عليه من ثراء في الابتكار .

الموسيقى وحياة المجتمع في القرن السادس عشر

كانت الحياة العقلية والفنية بإيطاليا قد بهرت كلا من لويس الثاني
عشر وفرنسوا الأول ورفاقهم في السلاح حينما سادت بها حركة
أحياء الثقافة القديمة : اليونانية واللاتينية بكل ما كان لها من نماذج
دقيقة ومتنوعة . ولقد شغل الناس بالشعر القديم بحيث لم تعد آلة
« الليرا » الموسيقية رمزا للشعر وحسب بل أصبحت حقيقة واقعة .
إذا لم يكن هذا الشعر ليعث من جديد في نضارته إلا عن طريق
الموسيقى التي تدعم معانيه وتبرز أوزانه وكانت المقاطع الطويلة
والقصيرة المشتمل عليها عروضه تترجم الى نظائرها من القيم الإيقاعية
الموسيقية .

ونسج على منوال هذا العروض القديم أهل أوروبا الغربية في
لغاتهم الوطنية . فقام الشاعر « باييف » بفرنسا بأبتكار أوزان
الشعر المرسل على غرار أوزان الشعر القديم . وكان
من نتائج ذلك أن أنسجت الموسيقى مع هذا التيار الفكري
حتى أطلقوا عليها اسم « موسيقى إحياء الثقافة القديمة » ، *Musique*

Humaniste كما بعثت روح الشعبية في الموسيقى الثقافية ذات الصورة الثابتة المتزنة حيوية جديدة وأمكن أخيراً صياغة الكلمات في معاني واضحة جليلة ، ولقد قام ملوك فرنسا بكل ما أوتوا من سطوة بحماية هذا التيار الفكري الجديد . وأتينا نعرف ما كان بين فرانسوا الأول وبين أصحاب الفكر المتزمت من أساتذة النوربون من صراع أدى به إلى أن يؤسس « الكوليج الملكية » وأصبحت بعد ذلك تسمى « بالكوليج دى فرانس » حيث كان يقصدها العلماء والفنانون من أصحاب الفكر الحر وكانت بذلك تجارب صرامة المدرسين من أساتذة النوربون الذين سخر منهم « رابليه^(١) » فساهم « بالسوربونيين » وكانت صورة ذلك الملك الفارس الخلافة التي تشبه أبطال الأساطير تنعكس على حياة البلاط فلم يعد كل واحد من الأشراف يؤثر حياة العزلة في قصره ، بل كان يتوق إلى أن يعرفه الملك وأن يرمقه بعطفه . لهذا انضموا إلى البلاط وبذلك خرج كبار السادة الأشراف من حصونهم الأفطاعية وشيدوا منازل ريفية جميلة يقضون بها فصل الصيف حيث إلتف من حولهم أفسراد حاشيتهم وعلماء إحياء الثقافة القديمة والفنانون ممن كانوا يعيشون في كنفهم .

وكان أفراد الحاشية في بلاط الفالوا Valois يعشقون حفلات

(١) فرانسوا رابليه F Rabelais (١٤٩٤ - ١٥٥٣) قصصى فرنسى كان يجمع في كتابه بين أفكار حركة إحياء الثقافة القديمة وبين روح الدعاية والسخرية السائدة في عصره وأما لفظه « السوربونيين » فقد ابتكرها رابليه إسماعاً في السخرية من السوربونيين : - المراجع

السمر ومناظر الباليه وكانت مباريات المبارزة وسباق العربات ومشاهد استعراض الفرسان ، مما كان يقام هناك ، وسيلة للموسيقى . والمثل على هذا ما كان يقام بقصر فونتنبيلو من الحفلات التنكرية الإيطالية ومن مسرحيات التراجيديات أناشيد المجموعة على النقط القديم . كما كان أفراد الحاشية يستمعون بالشعر والموسيقى . وفي الحق لم تتوثق الصلة في المتعة بين الشعر والموسيقى كما كانت في ذلك العهد . فكانت تشترك في الشعر الألفاظ الخلاصة والتعبير العاطفي والأفكار العميقة في حبكة متقنة الأطراف منذ عهد رونسار حتى ظهور ماليرب . كما كان الموسيقيون يعملون مع الشعراء لإنجاز رسالة فنية مشتركة .

وكانت الأغنية الفرنسية في ذلك العهد تكتب من أربعة أصوات دون مصاحبة . وكانت تغنى أو تعزف ألحانها من آلات . لهذا فهي كانت معدة لتواجه كل الاحتمالات وفي معظم الأحيان كان ينشد لحن الصوت العالى بها من معنى منفرد بينما تعزف الأصوات الثلاثة الباقية من آلة العود Luth^(١) .

وأما الرقص فلم يستطع التخلف عن حركة النهضة وأثرها في الفنون في مثل هذا العهد من الأناقة فأكتب أساليب جديدة من الرشاقة داخل بلاط مديسيس وكذلك بفرنسا . وفي القرى كانت لا تزال تتبع فيه تقاليد القرون الوسطى مع إدخال شيء طفيف من التعديل عليها

(١) وهي بينها آلة العود الشرقية المروفة —

وكانت نماذج الرقص الشهيرة عندئذ هي رقصة « البورية من أوفيرن »

Bourrée d'Auvergne و « الفاراندول » و البيريجودين Périgourdine

وغيرها

أثر الإصلاح الدينى

في هذا العصر أيضا قامت حركة من طابع دينى وسياسى قلبت أوضاع الحياة فى البلاد الشمالية وكانت فى الوقت الذى تنازلت فيه نظم الكنيسة الداخلية قد أثارت أيضا تحويلا كبيرا فى الحياة العقلية والفنية . وكانت حركة إحياء الثقافة القديمة بما كانت تنشره من صور خلافة الوثنية القديمة قد أصبحت خطرا يهدد المجتمع المسيحى لهذا قامت حركة قوية فى هيئة رد فعل لها بألمانيا بزعامة لوثر ، وكان لوثر يحب الموسيقى وقد كتب نشيدا من أناشيد الكورال ، لذلك لم يحرم استخداما فى الكنيسة ، ومن الناحية التى تهتم بتحصر أعماله الموسيقية على الخصوص فى إضافة قيمة دينية لأغاني ميلاد المسيح التى كانت مألوفة عند الناس . ولقد تبعه فى ذلك عدة مؤلفين فجددوا بذلك مصادر تأليفهم . ولقد قاموا بتأليف عدة أغاني بسيطة ومعبرة سهلة فى الحفظ بزعامة يوهان فالتر Johann Walther صديق لوثر كما يعد هانز ليو هيلر أهم هؤلاء المؤلفين اللوثرين وكان قد جلب من البندقية طريقة الكتابة غنية فى أسلوبها ومتنوعة فى التلون وأصبح بذلك زعيم المدرسة الألمانية فى القرن السادس عشر .

وفى نفس الوقت الذى تمت فيه مدرسة لوثر الإصلاحية بألمانيا

نشأت مدرسة كالفن بجنيف وانتشرت بفرنسا . وكان كالفن يكافح
الآباءية بكل ما أوتى من تقشف البروتستانت وامتد صراعه الى كل
الفاذج الفنية التي كان يعتبرها حائلا بين الرجل المسيحي وبين مبادئ
المسيح فأخرج من هيكل الكنيسة لوحات الرسم والتماثيل ولم يصرح
بالموسيقى إلا في أبسط أوضاعها . فكان المصلون لا يثشدون
إلا مزامير ، الهجنوت ، من مقام واحد متحد ودون أى
مصاحبة موسيقية من الآلات . وكان رائده في ذلك إستبعاد
كل عناصر الذرف الخارجة على العقوس والتي من شأنها
أن تباعد بين ما يناسب الصلاة من تركيز وتأمل . وفي خارج
الكنيسة كان من اللازم أيضا أن يقدم للمسيحيين موسيقى ذات جوهر
روحي ولم يكن يبدو له منها مناسبا للأشاد إلا المزامير وحسب .
وبذلك جاءت موسيقى « مزامير الهجنوت » خلوا من كل أساليب
البوليفونية التي اعتاد عليها المجتمع منذ قرون عدة .

وعن طريق هذه الأغاني ، التي كان المقصود منها أن تنشد في
المنازل ، جد كبار الموسيقيين سليلهم الى الماسامة في حركة
اصلاح الدين بعد أن كانوا هم أنفسهم قد تحولوا بعقيدتهم اليها .
ف هناك جودى ميل Goudimel ، المولود بمدينة يزانسون في أوائل هذا
القرن ، بعد أن كتب أغاني من أسلوب الأوزان القديمة كرس جزما
من حياته في تلحين « مزامير داوود » وفق الكلمات التي نظمها كل
من كليمان مارو Clement Marot و تيودور دى بيز
Théodore de Bèze وهناك أيضا كلود ليچين Claude le Jeune

المولود بمدينة فالانسين Valenciennes حوالى عام ١٥٤٠ والذي بعد أن خلع عليه معاصروه لقب « أستاذ البوليفونية الكبير » قام على غرار جودى ميل بتلحين مائة وخمسين من المزامير ثم لقب بعد ذلك بموسيقى حاشية الملك

الحياة الموسيقية بالإنجلترا وأيبانيا

وأما إنجلترا في عصر النهضة فرغما عن أنها كانت فقيرة في فنون الرسم والنحت لكنها على العكس كانت غنية في حياتها الموسيقية. وكان هنرى الثامن يشتري لوحات الرسم من الخارج ولكنه من جهة أخرى كان يحيط نفسه بعدد كبير من الموسيقيين كما كان هو نفسه مؤلفا موسيقيا كتب عدة أغاني المادريجال وقام أيضا ، على حد قول إيرازم ، بكتابة موسيقى أخرى للطقوس الدينية ^(١). كما كانت كل من كاترين داراجون وأنا بولين ^(٢) فنانيان وتصابجان غنائها بالعزف على العود .

وأما الملكة اليبابات فكانت تتفنن العزف على الفسيرجينال Virginal وهو نوع من الكلافسان الذى يحمل باليد وله صف واحد من الأصابع وكان إستعماله وقتئذ شائعا كما كتبت له موسيقى في

(١) يذكر قاموس اكسفورد للموسيقى بأن هنرى الثامن كان يعزف مختلف الآلات الموسيقية كما قام بتأليف موسيقى لمدة نأذج من الفداس (فقدت جميعها الآن) كما يعزى اليه تأليف النشيد الهبى الذى طلمسه « ويحك ربى خالق كل شىء » « O Lord, the Maker of all things وهو ما ينسب الآن الى موندى Mundy (٢) من زوجات هنرى الثامن
الراجع

نماذج غاية في الأناقة إشتهرت بها أنجلترا على الخصوص في القرن السادس عشر .

وقد أمتاز عصر الیصابات ببلوغ المسرح فيه أوج العظمة وأیضا بمجموعة كبيرة من المؤلفین الموسیقیین أمثال أورلاندو جیونز وجون بول Bull ووليام بيرد الذين أمتازوا بذوقهم الخاص في كتابة الموسيقى ذات البرنامج الوصفي . فنجد مثلا بول Bull في مقطوعته الحماية ، الصيد الملكي ، يبدأ بلحن يمزجه بوق الصيد وينسج منه موسيقى وصفية رائعة تصور لنا مناظر الصيد بما يحيطها من موسيقى عسكرية وصيحات الصيد المتجاوبة من الأبواق . بينما كتب بيرد تسعة تنوعات على لحن شعبي اسمه د ما يتغنى به الحوذى .

وفي مسرحيات شكسبير وسائر كبار مؤلفي المسرح من عصر الیصابات اشارات متعددة توحى لنا إلى أى درجة كبيرة كان الذوق العام شغوفاً بالموسيقى في كل طبقات المجتمع الانجليزى .

* * *

ألبانيا :

ومن جهة أخرى كان هناك بكنيسة البابا ثلاثة موسیقیین ألبان من عصر پالستينا هم : فرانشسكو جوريريو Francesco Gueroro و كريستوبال دى موراليس، Cristobal de Morales وتليذدة «فيتوريا» vittoria والى جانب ما كان لنبهم من آثار الحماية الاسبانية فقد كانوا جميعهم في كتابتهم الموسيقى القداس وأغانى الموتى وفي اناشيدهم الدينية واقعين تحت سطوة معلمهم بروما من جمعهم بهم صلة الأخوة

والزمامة. وظهر ذلك الأثر الفنى الإيطالى خصوصا فى بناء النماذج التى كانوا يصيغون فيها موسيقاهم. وكانت مؤلفاتهم فوق ذلك تفيض بالروحانية القوية والدقيقة الحس . ولقد أقيم بحق وجه المقارنة بين الرسام د جريكو^(١) وبين فيتوريا أكوثرهم نبوغا . فقد تعلم كلاهما بايطاليا وأمكنها أن يجمعا فى فنهما ، فى شئ من العظمة والحدة ، بين الواقعية والسعادة والشفاء والآلام والأفراح بكل معانيها الدينية كما وردت فى تعاليم الكاثوليكية مما لا يوجد نظير لها إلا فى كتابة القديسة تيريزا دافىلا .

وكانت أسبانيا مع ما لها من ثقافة عريقة قد تأثرت بمؤلفى المدرسة الفرنسية الفلمنكية من جهة وبالمدرسة الإيطالية من جهة أخرى ومع ذلك فقد احتفظت فى عهد النهضة بطابع على يتصل ببلادها ويتضح من أساليب البوليفونية الجميلة ذات الثلاثة أصوات أو الأربعة أو الخمسة التى كان يتغنى بها عامة الناس والطلبة والأشراف على حد سواء . على أنك تجد مختلطا بثقافتها فى الوقت نفسه عناصر من إسبانيا (أسبانيا الأصلية) وعناصر قوطية وكلتية ومن بلاد الباسك (جنوب غربى فرنسا) وعناصر عربية ومن أهل البربر .

ولقد أثرت فيها بنوع خاص ثقافة العرب الذين أقاموا بدولة الأندلس حتى عصر النهضة ، تأثيرا عميقا وكذلك فى المدينة الأسبانية

(١) دومينيكو نيوتوكوبولى إله جريكو (١٥٤٨ - ١٦٢٦) Domenico Theotocopoli el - Greco رسام من أصل يوناني عاش بأسبانيا واشتهر بصراصة الأسلوب فى اللون :-
الراجع

وفي الوقت ذاته ظلت التقاليد القوطية باقية بها على حيوتها فنشأت
« القصائد الغنائية الفردية » Romances من ألحان القرون الوسطى كما
نشأ عنها الأغاني الريفية لمجموعة المنشدين مما يسمونه (فيلانثيكوس)
Villancicos^(١) حيث تبرز الصفة الفنية إلى جانب الطابع الشعبي الخاص .
والفيلانثيكوس هي قطع غنائية تبدأ على غرار النماذج العربية التي أخذت
عنها بجزء اسمه « المذهب » refrain يتكرر غناؤه بمصاحبة موسيقية
مختلفة في كل مرة . والقصائد التي تتصل بالموسيقى المونوديه من
طراز القرون الوسطى توحى بماضى أسبانيا المجيد . وينشد المغني
الكلمات بمصاحبة ما يعزفه على الفيويولا Vihuela وهي آلة تشبه
القيثارة وتشتمل على ضعف أوتارها . ولقد ظل لويس ميلان سيذا لهذا
الفن حيث كانت تلتق في الموسيقى ذات الأسلوب الفني الدقيق والشعر
القوى ذي المعاني المثيرة .

الآلات الموسيقية

وأما الآلات الموسيقية بطابعها الصوتي في معناه المعروف لنا
اليوم لم تكن معلومة في القرون الوسطى فلم يكن المؤلفون يهتمون
إلا بالعلاقات الهارمونية في الكتابة وأهملوا بذلك الطابع الصوتي .
كما أن نصوص كتابتهم لم يكن يتضح منها الآلة التي يمكن أن

(١) أغاني ريفية تنشدها مجموعة من المنيين وهي أشبه بنفثه يني في عيد الميلاد
ويختلها جزء غائي فردي يسمى (الكويلا) وتبدأ وتنتهي دائما بأشهاد من المجموعة ،
وهي أيضا تشبه الأدوار العربية في بناء أجزائها والفناء الفردي الذي يختلها شبيه
بتقاسيم البالي — المراجع

صاحب الصوت الغنائى ومع ذلك فقد كان المثلون والراسامون من هذه المصور يهودون لنا بمجموعات مختلفة من الآلات الموسيقية المتداولة . فيتضح لنا منها القلوت ذات البسم والكورنيت^(١) والترمبون والتوبا والربابة rebec والحارب والعود والبسالريون^(٢) والقيثارة والفيول^(٣) والاورغن من مختلف الأنواع وعدد كبير من آلات ضبط الإيقاع .

ومن المرجح أن الموسيقى حتى عصر النهضة لم تكن تكتب خاصة للآلات . ففي القاطع البوليفوني كان يسند أداء بعض الميلوديات التي تتألف منها إلى الغناء أو الى عزف من احدى الآلات . وكان العازفون يستمدون في عزفهم على ما كتب من الحان غنائية . واذن لم تبدأ كتابة الموسيقى للآلات المختلفة الا من عصر النهضة .

وكما ان إنتشار استعمال البيانو في القرن التاسع عشر بفضل الاسر البورجوازية استتبع كتابة عدد لا يحصى من الموسيقى الخاصة به كذلك الحال في القرن السادس عشر فان انتشار استعمال العود أدى إلى إنتشار كتابة الموسيقى له . والعود هو آلة وترية تنمى بالريشة على هيئة اللوزة وظهره منتفخ وذراعه مقعوص الى الخلف . ويحتضنه العازف على غرار ما يفعل بالقيثارة ولقد تشعب

(١) نوع من النفير صنفه الحجم من النوع المؤلف اليوم بالاوركستر المسمى الرومبة .

(٢) أحبه بالقانون

(٣) النوع القديم من الفيولينة — المراجع

تركيبه منذ القرون الوسطى فزاد حجمه وأضيفت إليه أوتار لأصوات
القرار كما شئت أوتاروه إلى معط خشي قائم بذاته ومثبت عليه خارج
الذراع وتضبط أوتاره وفق مقام القطعة الموسيقية ومقتضيات عزفها .
وأما الأورغن الصنم المتقل وله أنابيب يزأرح عددها من
خمس عشر إلى عشرين ومنفاخ يحرك باليد اليسرى ، فكان في القرون
الوسطى مجرد آلة لضبط الصوت الفئائي في انشاد الموسيقى من أسلوب
الكونترابنت ولم تكن له قيمة في العزف الموسيقى ، ولكنه تطور بعد
ذلك وأصبح في صورة أورغن الكنيسة وعندها كتبت له مؤلفات
موسيقية هامة .

وفي نفس الوقت كان كبار المازفين الإيطاليين قد أدخلوا التحسينات
على الآلات الموسيقية من فصيلة الفيولينة وبعض الآلات النحاسية مثل
الترومبه والترمبون . كما أن عازفي الأورغن أمثال اندريا وجيوفاني
جابريلي قد خلقا ، عن طريق عزف قطع الأغاني القصيرة
carzoni ، موسيقى براقة للأوركستر مهدت لانتشار كتابة الموسيقى
الموزعة على مجموعة آلات الأوركستر .

ولقد استمر كبار المازفين بعد ذلك لمدة طويلة في تنميق النصوص
الموسيقية كما يحلو لهم كما أدخلوا عليها تعديلات ميلوديه جوهرية .
وهم في ذلك يشبهون ما يقوم به الآن مؤلفو موسيقى « الجاز الحار » ،
Hot Jazz ولقد استبعدت فيما بعد تلك الزيادات من النصوص في القرن
السابع عشر بفرنسا بفضل نفوذ لولي LULLY

الفصل الرابع القرن السابع عشر

نشأة الادوبرا :

في عهد أسرة الميديشى بفلورنسا والبابا يوليوس الثاني بروما بلغت فنون الرسم والنحت والمارة درجة عالية من القوة ودقة التنفيذ لم تصل اليها في أى عصر من العصور التالية . ولم يتجه معاصرو كل من ليوناردو دافينتشى ورافاييل وميكل أنجيلو في نماذجهم الفنية الا شطر اليونان القديمة . كما أن المثقفين من الاشراف كانوا يحبون فلسفة أفلاطون في مناظراتهم وكان الفن المسيحى قد تحلى بصور من الوثنية .

وعلى غرار ذلك اتجه المؤلفون الموسيقيون في كتابتهم نحو النماذج القديمة . فقام جاكوبو پيرى JACOPO PERI المسمى الفلورنسى بكتابة قصة موسيقية تقوم على أسطورة أبولون في صراعه مع الأفعى مع مصاحبة العود ووفق القواعد التى وضعها فينشينو جاليليو أحد علماء حركة احياء الثقافة القديمة وهو والده الفلكى الشهير .

والى جانب ذلك كان الموسيقيون في ذلك الوقت يسيرون في هزهم للنصوص الاغريقية في حرية متزايدة بسبب صعوبة قراءتها .

ولكن في عام ١٦٠٠ قام يرى بالاشتراك مع الشاعر رينوتشي بوضع أوبرا « يورديس » ذات الشخصيات المسرحية المتعددة والافراح المسرحي الكبير وخيل اليهم وقتئذ أنهم قاموا بأحياء المسرح القديم أو على الأقل أمكنهم اخراج صورة منه ، والحاصل أنهم في الواقع ابتكروا نموذجاً موسيقياً جديداً . وبعد هذا الاخراج لتلك المسرحية بمثابة تصدير لتاريخ يعتبر حتى اليوم لم ينتهى بعد وهو تاريخ الاوبرا .

ولقد أراد هؤلاء المؤلفون الفلورنسيون أن يكون دور الموسيقى ، كما حدث في المسرح القديم ، قاصراً على تدعيمها لنص الشعر وتقوية معانيه وإطالة محولها . لهذا كانوا ينتقسون موادهم بحيث تمثل الكلام والفناء في آن واحد . ولم تكن في الواقع هذه الفكرة بمجددة ولكن الطريقة التي عولجت بها كانت طريفة ، كما كان التمسيد للمسرح الفنائى مشتملاً على كل ميزاته وقائمه التي سوف يظهر بها فيما بعد . وأهم ما في الامر هو أننا نصادف لأول مرة طريقة واضحة من التجويد في الالتقاء الى جانب قوة التعبير الدرامي مما تختص به الاوبرا ، فضلاً عن ذلك فقد بدأ الصوت الواحد في الفناء ينفرد بالانشاد مع مصاحبة هارمونية له من الآلات الموسيقية ولم يعد بعد ضمن أصوات البولي فونيه ، ومن ثمة قامت دولة المغنين المنفردين Solistes وسلطتهم القوية .

وكانت هذه المحاولات الأولى عائرة ولا لون لها في الواقع . فكان لابد اذن من ظهور عبقرى ليستخدم كل هذه الافكار التي

اشتملت عليها تلك المحاولات في صياغة كبار المؤلفات . وعم
هذا بالفصل بفضل كلوديو منتفردى CLAUDIO MONTEVERDI
وكان يعمل بخدمة دوق مانتوا وقد طلب اليه الدوق أن يكتب
موسيقى لمسرحية أورفيو ORFEO وضع كلماتها وزيره . ولقد أطلق
منتفردى العنان لخياله في كتابتها وعرف كيف يضئ على أسلوبه الجديد
في الالتقاء للملحن Recitativo قوة درامية هائلة الى جانب استغلاله
لكل امكانيات الاوركستر وغناء المجموعة (الكورال) ومشاهد الباليه
كما أمكنه أن يجمع بين الغناء الهادئ العذب وبين التركيز في الغناء
التراجيكي المثير . وقد قفز دفعة واحدة الى القمة في تلك الاوبرا ،
التي تعد بحق الاولى في التاريخ ، بما له من حدة الذكاء والقدرة على
تصوير النفس المعذبة . ولكن عما يؤسف له أن الاوبرات التي
كتبها خلال الحقبة الثلاثين عاما التالية فقدت جميعها . إذ كان قد
استدعى الى البندقية لرئاسة منشدى كنيسة سان مارك .
وقد ترك لنا من مؤلفاته هناك أغاني المادريجال في أسلوب
قوي وبلغ استلهمت من أعماق العواطف الدينية . وأما الاوبرا التي
كتبها هناك فقد ظلت باقية وهي : «توبج بويسا» (١٦٤٣) . وهي
اولى الاوبرات التي تعالج موضوعا تاريخيا وأسلوبها متنوع الحركة
فيض حيوية .

وبعد المرض الاول لمسرحيات الاوبرا بفلورنسا أصاب هذا
النموذج المسرحي نجاحا عظيما حتى أن روما تزعمت حركة النهاية

الها . ولقد شاعت الموايا الخلابة للفناء الايطالى وتجاوب أناشيد
المجموعة وتطور إعداد المناظر كما تشعبت معدات الاخراج المسرحى
بأسره وسام كل من جويليو كالميني ولويجي روسى وستافانو لاندى
فى تهوية المسرح الثنائى وتضخيمه . ولقد دعى مغنون من كل بقاع
ايطاليا لكي يشتركوا مع مصمى الزخرفة الذين كانت لهم الكلمة العليا
فى جعل مناظر الاوبرات ذات قيمة استعراضية كبيرة الى حد أنها
فى بعض الاحيان كانت تضر بالقيمة الموسيقية للمسرحية .

وهكذا تصادف الاوبرا منذ نشأتها حجر عثرة بما هدد كيانها
فيما بعد وهو لتجاؤها الى التأثير الحسى فكان عليها أن تجارى
ذوق الجمهور الذى حضر ليصفق للفنمين وللأخراج المسرحى .

وفى عام ١٦٣٧ أنشئ بالبندقية مسرح متخصص فى الاوبرا
حتى بشهرة واسعة وبذلك إزدهر أسلوب الاوبرا البندقارية فى جميع
انحاء ايطاليا وجنوب ألمانيا . ولقد تأسست بالبندقية وحدها بعد
ذلك سبع دور للأوبرا كانت الموسيقى فيها غالبا تسخر لتوضيح فكرة
مسرحية تافهة ونصوص مشحونة بالكلمات المصطنعة بما يجانب الذوق
السليم . كما كانت فى بعض الاحيان تتخفى فى ذلة وراء تمثيل مشاهد
من مسرحيات تعالج قصصا خرافية ذات مناظر استعراضية كبيرة .
ومن بين من لمحو فى كتابة الاوبرا وفق هذه النظرية الاستعراضية
نجد مؤلفين مثل سيبستى CBSTI وكافالى من ذوى المؤهلات
المحدودة ولو أنهم كانوا على جانب لا بأس به من المقدرة المبلودية
فى كتابة الألحان .

الكاتانتا والاوراتوريو والصونات

ولم يكن نموذج الاوبرا هو الوحيد الذى تم نموه اذ رأينا الى جانبه نماذج أخرى أخذت تسيره في التطور وهي « الكاتانتا ، و « الاوراتوريو ، و « الصونات ، . و « الكاتانتا ، قطعة غنائية تصاحب آلات موسيقية وفي القرن السابع عشر كانت تصاغ في كتابتها كل أنواع الميلوديات ، وكانت في البداية عبارة عن أغنية بسيطة ثم ازدهرت عند مونتفردى ومعاصريه وتحولت الى نوع من الالقاء الملحن *Recitativo* وقد تقلص في صورة لحن يفيض حيوية وقوة موسيقية مركزه . ولقد أثرت كل من الكاتانتا والاورا كل منهما في الأخرى وكانت نصوص الكاتانتا قصصية حيث يتناوب أشخاصها رواية القصة على التعاقب وكان يمكن عزفها من صوت غنائي واحد أو من عدة أصوات كما كانت تصاغ في الحان من أساليب ميلوديه مثيرة . ولقد استطاع لويجي روسي أن يصل عن طريق نماذجها غير الدينية الى نتائج رائعة في الاثر الموسيقي ، بينما كان كاريسيمي سيد المؤلفين في نماذجها الدينية التي أطلقوا عليها اسم « الاوراتوريو ، وكانت تقوم على نصوص من التوراة . ولقد بلغ كاريسيمي أوج الشهرة فيها عن طريق فنه الممتاز في إقامة التوازن والانسجام بين تعاقب النقاء الفردي وغناء المجموعة بصفة خاصة . ولقد انتشرت هذه النماذج من الاوراتوريو ذات الأسلوب البسيط والموضوع الوقور العميق أولا بإيطاليا ثم استهوت

بعد ذلك المؤلفين الموسيقيين بألمانيا وفرنسا .

وأما « الصونات » ، فهي كما يدل عليها اسمها المفتق من الإيطالية ، قطعة تمزف من الآلات الموسيقية . ولقد ظهرت في أوائل القرن السابع عشر بإيطاليا لتدل على موسيقى كتبت لعدة أنواع من الآلات الموسيقية بمختلف تشكيلاتها ومستقلة عن كل مصاحبة غنائية .

وظهر أيضا من نماذج القطلع ماسموه التوكاتا (أى اللسات السريعة) TOCCATA . وهى نوع من القطلع الموسيقية التى كتبت لآلات موسيقية من ذات الاصابع مثل البيانو . وقطع أخرى سموها (الكانزوني الفرنسية) CANZONI FRANCESE وهى صيغ من الأغاني أعدت للمزف من الآلات .

ولقد تقدمت أيضا صناعة الآلات خصوصا الآلات الوترية بفضل ستراديفاريوس وأماي^(١) من جهة وبفضل المهارة الفاتقة التى وصل إليها العازفون الإيطاليون من جهة أخرى مما طبقت شهرتهم معه الاتفاق . وكان من نتائج ذلك أن تقدمت أيضا الكتابة للموسيقية لهذه الآلات وتابعت فى ذلك التقدم الذى أحرزته صناعة الآله وما أصابه عازفها أيضا من مهارة فائقة .

(١) أشهر صانعى الفيوليت فى العالم وقد ولد ستراديفاريوس عام ١٦٤٤ وتوفى عام ١٧٣٧ وأما أماي فهم عدة أفراد من عائلة أشهرهم نيقولا وجيروم وأعطوان عاشوا جميعا فى القرن السابع عشر بـإيطاليا وهم يبحثون فى المكان الثانى بعد عائلة ستراديفاريوس ويوجد اليوم من آلات ستراديفاريوس مالا يزيد عن ستة فيوليتات موزعة على أنحاء العالم . للراجع

وكان النموذج السائد عندئذ هو الصوتاته المكتوبة لفيولينه واحده أو اثنتين منها مع مصاحبة الكلافان . وأما ما كانوا يسمونه عندئذ بالقرار الاساسى Continuo فكان يعزف من آلة قوسية ذات أصوات غليظة مثل الفيول الباص أو الفيولا داجبا ^(١) وكان هذا النوع من المجموعة الموسيقية بمثابة نواة لتكوين ثلاثى الآلات الذى يعد اليوم من أشهر مجموعات موسيقى الحجرة . وأما بناء هذه الصوتانات فكان من طابع الى حد ما رغو حتى جاء كوريللى CORELLI (١٦٥٣ - ١٧١٣) فأضفى عليها اطارها المنطقى عن طريق عرض أجزائه البنائية فى تقابل متقن مما تولد عنه آثار موسيقية عظيمة . وكان هو نفسه من العازفين البارعين على الفيولينه لهذا كانت مؤلفاته تشتمل على كل الصفات المعبرة لمفاتيح الآلات الوترية . ويرجع اليه الفضل أيضا فى اقامة نموذج الكونشرتو Concerto الكلاسيك حيث يتقابل فى العزف بين مجموعة آلات الاوركستر وبين العزف المنفرد على الآلة الموسيقية التى يصابها الاوركستر ، وقد أثار ابتكاره اعجاب الناس بنموذجه حتى اليوم .

(١) ومى آلة من فصيلة الفيولا غير أنها تختلف عنها فى الأوتار وطريقة العزف فبينما تعزف الفيولا بالأساك بها على الكف ، على طريقة الفيولينه ، اذ تعزف الفيولا داجبا على طريقة الفيولونشيللو بوضعها على الركبة . وقد أصبحت الآن من الآلات الموسيقية المفترضة ولا توجد الا فى المتاحف أو لدى بعض علماء الموسيقى . المراجع

ابتكار الاوبرا الفرنسية بفضل لوللى LULLY

وأما الفرنسيون فلم يتأثروا كثيرا بالثورة الموسيقية الإيطالية فكانت نماذج ولحن البلاط ، لاتزال متداولة . مما عرف في عصر لويس الثالث عشر والتي كانت تشتمل على الكثير من الحذقة الأدبية والمبالغة والتكلف في التعبير . وبذلك كانت على طرف قبض مع أغاني القودفيل (أى « صوت المدينة » ، Vaudeville "Voix de Ville") والتي كانت من النماذج الشعبية للأغاني وانتشرت أيضا الأغاني اللاذعة Satiriques خصوصا من ذات الطابع السياسي في عصر نزاع الفرونند^(١) كما برزت أيضا موسيقى الرقص في الحفلات العامة وشفق بها الفرنسيون بنوع خاص وكانت البالية في أسلوب البلاط على حد قول الأستاذ هنرى برونيير تشبه الاستعراضات الفخمة التي تقام اليوم في صالات الرقص Music - Halls فكانت تتألف من المحاكاة بحركة الجسم ومن رقصات فرنسية ووقصات أجنبية وكذلك من حركات هلوانية تتعاقب جميعا ومن حولها مناظر مسرحية وإخراج من أسلوب إيطالى . وكانت تشتمل أساسا على قصة يتم تمثيلها عن طريق المحاكاة بحركة الجسم أو الغناء ولذلك بدأ يظهر بها الالتقاء الملحن Récitatif الى جانب الأثر الدرامى وكانت هذا بمثابة شق الطريق نحو نموذج الاوبرا .

(١) وهو النزاع السياسي الذى نمب في بداية عصر لويس الرابع عشر داخل البلاط بين أشعياء الكاردينال مازاراند وأعيان آنا ملكة فرنسا خلال الفترة بين عام ١٦٤٨ و ١٦٤٩ واستند أذياله من عام ١٦٤٩ الى ١٦٥٢ المراجع

وفي عام ١٦٤٦ خُطرت للكاردينال مازاران فكرة عرض الأوبرات الإيطالية بفرنسا وقت احتفالات الكارنفال فكان لمرضها بريق بالغ الأثر في الجمهور مما جعله يتحمس لهذا النموذج الموسيقي كما توافر وقتئذ على إخراجها أحسن الفنانين الإيطاليين .

ولقد مثلت بنوع خاص أوبرا « أورفيو » من تأليف لويجي روسي في أسلوب فخم وعتاز وصادفت نجاحا عظيما بفضل جاكوبو توريللي مما استحق عليه تلقيبه « بالساحر العظيم » . وبعد مرور بضعة سنوات على ذلك أحضر مازاران من البندقية بمناسبة الزواج الملكي مؤلف الأوبرا الشهير كافالي^(١) ذو الأسلوب الخلاب الذي بهر المستمعين ، وبذلك كان الإيطاليون وقتئذ متسلطين على المسرح الموسيقي بفرنسا . ولكن تبدل كل هذا في عصر لويس الرابع عشر الذي كان يتولى سلطة الحكومة بنفسه شخصيا ، وعن طريق قوة دفعه للأمور انتظمت جميع الفنون الجميلة في سلك إداري دقيق ومنظم وكانت من قبل قد بذلت جهود لاقامة أوبرا فرنسية وطنية كما أعد الراهب بيران PERRIN مشروعا لانقضاء أكاديمية الموسيقى والشعر على غرار نظائرها بإيطاليا ولكنه باء بالفشل وتكبد من جراء ذلك دينا أثق به في غياهب السجون .

ومن جهة أخرى استطاع كامبير CÂMBERT أن يخرج أوبرا ريفية أطلق عليها اسم « بومون » رغم ما كان يحيطه من جو مفعم

(١) وهو بيززو فرانشسكو كافالي ، ولد بمدينة كريمونا من أعمال لومبارديا في عام

المراجع

١٦٠٢ وتوفي بالبندقية عام ١٦٢٦

بالمكائد التي كادت تودي بالاكاديمية الملكية للموسيقى لولا أن
لويس الرابع عشر كان قد أسند ادارتها الى شخصية قوية هو :
جان باپيست لولى JEAN-BAPTISTE LULLY

وقد كانت حياة لولى (١٦٣٢ - ١٦٨٧) حافلة بالمفارقات .
فهو أصلا إن طحان من فلورنسا ، وعندما بلغ الرابعة عشر من
عمره قابله أحد فرسان اللورين الذين كانوا يلطفون في أسفارهم
بإيطاليا وأجيب ببشاشته فماد به الى فرنسا . وهناك التحق بخدمة
مدموازيل دورليان MADMOISELLE D'ORLEANS بصفة خادم بمحشية
ملك الأميرة . ويروى عنه أنه عثر مرة على فيولينه وطلق يعزف عليها
الى أن بلغ في عزفه حدود البراعة فعيّنه الأميرة عندئذ موسيقيا
لديها ، ولكنه لم يلبث أن ترك خدمتها ليلتحق ضمن الأربعة
والعشرين عازفا للفيولينه بفرقة الملك . وهناك لاحظ لويس الرابع
عشر مهارته في الموسيقى فحفزه ذلك الى انشاء فرقة من عازفي
الفيولينه الصغار أسند اليه قيادتها ، فكان هناك يقوم بالتأليف
والعزف والرقص واستطاع أن يحظى بأعجاب من كانوا حوله
بطلاقة ونشاطه وروح الدعابة التي اتسم بها . ولقد ظل يرتقى سلم
المجد في سرعة هائلة حتى أصبح لا يدور أى شئ بفرساي بما يتصل
بالموسيقى دون مشورته . وكان الى جانب ذلك ذو شخصية عجيبة :
له أنف أنفوس ووجنتين متهدلتين . ورغما عن عينيه الواسعتين
كان قصير النظر . ومظهره يجانب انظافة ، ومن طبع شرير وعلى
جانب من الدهاء رغم ما كان عليه من صراحة ساذجة في القول .

ومع كل هذا فقد أمكنه أن يحظى بأعجاب الملك ، وكان دائما يناضل من حقدوا عليه وحسدوه في قوة عظيمة كما استطاع دائما أن يصل الى أغراضه عن طريق ذكائه ونشاطه وجراته .

ولقد استطاع لولاي وهو ايطالى الموطن فرنسى بالنسبة أن يمثل روح الموسيقى الفرنسية ومن مستوى في البراعة نادرا . ثم أمكنه بعد ذلك أن يصبح المبتكر الاساسى لاحد نماذج الموسيقى الوطنية : ألا وهى الاوبرا الفرنسية فبدأ أولا باستعارة التقليد المألوف من نماذج الباليه فى البسلاط . ولما كان هو نفسه راقصا لهذا كان الجزء الاعظم من موسيقاه يقوم على الرقص وعلى الرقص الفرنسى بنوع خاص : التشاكون والجافوت والمينيوتو وكانت جميعا نماذج أوحى بالكتابة للالات الموسيقية فى جميع بلاد أوروبا . ثم قام مع صديقه مولير بأبتكار نموذج كوميديا الباليه ، Comédies - Ballets فكانت اما مسرحيات هزلية مثل دزواج بالاكراه ، ود الطيب الماشق ، وأما ذات موضوع نبيل مما مهد لموضوعات مسرحيات الاوبرا مثل ، الاميرة ايليدا ، ود العشاق النبلاء ، Les Amants Magnifiques ، وهكذا استطاع لولاي أن يضع أسلوبا غنائيا للمسرح فرنسا فى جوهره وقد أصبح بعد ذلك بفضل سطوته الاول من نوعه فى العالم .

وفى بعد عندما كتب له كينو Quinault عدة مسرحيات لتراجيديا أمكنه أن يحولها الى أوبرات حقيقية استعمل فيها الاوركستر

وكان وقتئذ يقوم أساساً على الآلات الوترية كما استخدم جماعات المنشدین ليصل عن طريق انشادهم إلى درجات الفخامة اللاتقة بأسلوب يشق وفخامة عصر لويس الرابع عشر . ومن هذه الناحية تعد مؤلفاته أساساً للموسيقى المسرحية الفرنسية وقد اتخذت مكانها الطبيعي بين مظاهر المدنية الرفيعة التي امتاز بها هذا العصر الذهبي إلى جانب المباني الفخمة التي قام بها « مالمسار » ، والمبدائق التي أنشأها « دي نوتر » ، *La Notre* ولوحات الرسم التي أبرزها ليران وتمائيل كوازي فوكس *Coyneux* فضلاً عن تلك الحركة الأدبية الرائعة التي قام بها كل من « لافونتين » ، و « بوسويه » ، و « مولير » ، و « راسين » .

مرحلة فرساي :

وعندما أراد لويس الرابع عشر أن يجعل بلاطه أروع بلاط في العالم أسند للموسيقى فيه دوراً أساسياً عظيماً . وبذلك أصبح قصر فرساي مركزاً هاماً ازدهرت منه الموسيقى حتى عصر الثورة الفرنسية واستمر قبله الجميع زهاء الخمسة والثلاثين عاماً التي تعاون خلالها لوالى وملوكه لجعل الموسيقى والباليه والأوبرا جميعاً تسير في طريق مجدها حتى تحولت جميع الأنظار إليه في أوروبا بأسرها . وحتى للموسيقى الدينية كانت تفتقد كل يوم بكنيسة هذا القصر ، وفي كل يوم من أيامه كانت تنفث أناشيد قداس غم . كما أن مأسا ط حياة البلاط من احتفالات ومواكب وحفلات الصيد والولائم كانت كلها حافزاً إلى انتشار الموسيقى . وفي داخل القصر وكذلك في حدائقه كانت تقام حفلات الرقص والمسرحيات ومشاهد الباليه ومختلف

الاستعراضات الفنية الأخرى . وكان ينتظم داخل الكنيسة الملكية
تسمعون من المنشدين يتنون بمصاحبة صفوة غتارة من عازقي الآلات
الموسيقية . ولقد كان لوللى يكتب لهم الأناشيد الدينية وأغاني الموتى
ويوزعها على فرقتين من المنشدين مع مصاحبة الأوركستر : وأم
الأمثلة على ذلك ، الموسيقى العظيمة التى كتبها لصلاة الجنازة De Profundis
والقطعة الرائعة الخاصة بـ صلاة الشكر لله ، Te Deum . ولقد أسندت
رياسة جماعة هؤلاء المنشدين إلى د هنرى دى مو ، الذى كانت تنشد
مؤلفاته لموسيقى القداس فى جميع أنحاء فرنسا .

وإلى جانب ذلك كان هناك لالاند (١٦٥٧ - ١٧٢٦) ، وهو
الأبن الخامس عشر لعائلة فقيرة ، وقد أمكنه أن يسترعى اهتمام
لوللى وتقديره بمواهبه الموسيقية كمازف للاورغن فى عدة كنائس
بباريس فنوه عنه للملك وكان من نتيجة ذلك أن عين فوراً مدرساً
للأميرات بفرساي ثم رئيساً لفرقة موسيقى الحجرة هناك ثم رئيساً
لفرقة المنشدين بكنيسة القصر . كما كان أيضاً د مارك أنطوان شاربانتييه ،
أحد تلاميذ كاريسىمى^(١) وقد كتب سلسلة من القصص الدينية الموسيقى
قرية القبة بنماذج الأوراتوريو وتشتمل على أسلوب قوى خلاص .
وفى عام ١٦٨٦ ظهرت آخر أوبرات كتبها لوللى وهى د ارميد ،

(١) جياكومو كاريسىمى (١٦٠٥ - ١٦٧٤) ولد أدخل عدة تمديلات
على الأوراتوريو والكاتانا بمصاحبتها بمدة آلات موسيقية مختلفة .
المراجع

و « أسيس وظلته » *Assis e Galateo* وقد توفي قبل أن يتم تأليف « أخيل وبرليكان » ، فأنتم فصولها الأخيرة سكرتيره كولاس . وقد حزن البلاط والمدينة بأسرها على فقدان هذا الموسيقى حتى خيل اليهم أنه ليس في الامكان تعويضه .

ولكن بعد مضي عشر سنوات مثلت لأول مرة أوبرا الباليه تأليف كامبرا السماء «أوروبا المذهبة» ، وصادفت نجاحا باهرا . وقد ولد كامبرا في مدينة أكس آن بروفانس ذات الشمس الساطعة ، لهذا كانت موسيقاه مشرقة في أسلوبها الممتاز .

وأبام هذا النجاح الذي أصابته هذه المسرحية اضطر كامبرا إلى ترك وظيفته كرئيس فرقة المنفدين بكنيسة نوردام بباريس لينقطع للموسيقى المسرحية . وإلى جانب اغاني الموتى العظيمة التي وضعها قام أيضاً بكتابة موسيقى لخمس وعشرين باليه وأوبرا . وفي هذا الوقت أيضاً كان ديتوش (١) . أحد فرسان الملك من هواة الموسيقى ممن أصابوا نجاحا في كتابه الاغاني ، وقد وضع موسيقى الباليه «عيسى» *Issa* المشتعلة على هارمونيات عجيبة وغاية في الجرأة احرزت اصحاب البلاط .

(١) أندويه كارديناله ديتوش (١٦٧٢ - ١٧٤٦) وهو أحد تلاميذ كامبرا وقد وصل الى منصب المدير السابق للقصر الملكي ثم مدير الاوبرا في عصر لويس الخامس عشر ؟ وقد كتب عدة معاهد الباليه وأوبرات وبعض مقطوعات من الموسيقى الدينية . المراجع

ولقد اجتمع أيضا من حول هؤلاء المؤلفين مؤلفون آخرون أمثال الأب بلانشار ، ونيقولا بيرنيه ، و اليزابيث جاكيه دى لاجير ، و ماران ماريه ، مؤلف أوبرا « آليون » التى اشتملت على أسلوب جديد لتوزيع الموسيقى على آلات الأوركستر .

ومن جهة أخرى ظهر فى عصر لويس الرابع عشر أسلوب موسيقى جديد أصبح بعد ذلك أساسا من الأساليب الفرنسية الموسيقية وهو كتابة القطع الموسيقية للكلافسان (١) وكان فى هذا الوقت قد بدأ استعمال العود يخفى كما أن الآلات الموسيقية ذات الأصابع à clavier كانت قد استكملت نموها الفنى وبذلك أصبح معظم عازفى الأورغن عازفون لآلة الكلافسان أيضا . ولما كانت غالبيتهم من المؤلفين لهذا فأنهم أقبلوا على الكتابة الموسيقية لهذه الآلة الجديدة أيضا . وكانوا على قلة عدد من العارفين ببنواطن قواعد الكتابة للآلات الموسيقية لهذا عرفوا كيف يكتبون فى روعة لهذه الآلة : كما يعد معظمهم من المبكرين ذوى الشهرة الواسعة أمثال لويس مارشان وأندريه ريزون وكلود دا كان ونيقولا كليرامبو ، وعرف هذا الأخير كيف يجمع فى أسلوبه بين القوة وبين الطابع الخلاب . وإلى جانب ذلك يعد شامبون دى شامبونير CHMPON DE CHAM BONNIERES أول عازف ومؤلف للكلافسان لدى لويس الرابع عشر ومؤسس المدرسة الفرنسية للكلافسان ولو

(١) والكلافسان آلة أكثر وجه الشبه باليانو إلا أن صوتها حنون ولها رنين خاص يشبه صوت « الهانود » المراجع

أن موسيقاه ظلت بالرغم من ذلك متأثرة بأسلوب الكتابة للعود . كما أنه أساء الى أسلوبه بأفراطه في استعمال العبارات الزخرفية والمركبات الهارمونية الكبيرة من النوع المتعاقب المفردات « الآريجيو » ، ولكن لاسمه من ناحية أخرى استحق التخليد في الأجيال المتعاقبة لأن الأخوة كوبران الثلاثة كانوا من تلاميذه .

ولقد تميزت عائلة كوبران بباريس زهاء قرنين بالكتابة والعزف على الأورغن في كنيسة سان جيرفيه ولكن مصيرها لم يكن عارفا للعاده أيضا مثل عائلة باخ . اذ كان الفنانون في ذلك الوقت يتوارثون فنههم وبعبثونه بمثابة حرفة لهم تنتقل اليهم من الأب الى الابن . وكانوا يتزوجون ويكفون فيما بينهم جماعات متساندة تتبادل العون فيما بين أعضائها . كما كانت الحكومة من جهة أخرى تعمد قيام مثل هذه الجماعات العائلية بنفس الطريقة التي تعمد بها الجماعات العائلية لأرباب الحرف . وكان أفضل هذه الجماعات من كانوا في خدمة الملك فكانت لهم امتيازات تنقل الى ذريتهم من بعدهم . ولكنهم لم يكونوا يستهدفون الطرافة في فنههم بل كانوا يهتمون على الخصوص بأتباع تقاليدهم الفنية العائلية الموروثة وكان رائدهم في ذلك أن يحظوا بأعجاب من يرعونهم أكثر من يروزم الفنى .

ومن بين هؤلاء المؤلفين كان هناك الأخوة الثلاثة كوبران : « لويس » ، « فرنسوا » ، و « شارل » ، وهم أصلا من مدينة شوم آن برى CHAUME - EN - Brie . وقد استرعوا اهتمام شامبونير فاستدرجهم

إلى باريس . وقد أصبح لويس (١٦٢٥ - ١٦٦١) عازفا للفيولينة
بكنيسة الملك وأما شارل فكان له ولداً اسمه فرنسوا وقد برز اسمه
من دون عائلته حتى سموه : « كوبران الأكبر » .

ولن نستطيع التحدث عن كوبران الأكبر (١٦٦٨ - ١٧٢٣)
دون أن يوسى لنا الكلام عنه بصفات فرنسية أصيلة خاصة بعصره :
تلك هي الجلاء والوضوح والاناقة والميل إلى النبل في التعبير . فقد
عرف كيف يستنبط من أصوات الكلافسان أجمل الآثار الموسيقية وأرسخها .
وكان فرنسوا كوبران يعالج أسلوباً تصويرياً في سهولة وهمة تقوم
على مهارة فائقة وعلم وفير . فكان يعبر عن مناظر حية وصور لشخصيات
بنفس الدقة والمهارة في إبراز طلاوة المظهر التي تتوافر لصانع المجموعات
ويتضح ذلك جلياً من عناوين مقطوعاته : فهو تارة يصور « الناقمة
من المرض » و « المشدودة » L' Enjouée و « الجليظة » La Majestueuse
و « المرفقة المحس » La Voluptueuse وحيناً يرسم صوراً بديعة
مثل : « شريط القبة الطائر » Le Bavelet Flottant و « الحواجز الخفية »
Les Vieux Galants و « الشيوخ العشاق » Les Barricades Mystérieux
و « أمينات الصندوق الآتي بطل عملين » Les Trésorières-surannées
ولكن كثيراً ما قيل عن كوبران أنه لا يصدو عن كونه مؤلف
بسيط على حظ من رشاقة الأسلوب ، وبما قلل من شأنه في نظر
أصحاب هذا الرأي أنه كان يمارس أسلوباً جلياً مختصراً خالياً من
كل عبارات التفخيم في التعبير مع أنه على العكس يكفي أن نستمع
إلى مقطوعاته الرائعة مثل الحفلات الموسيقية الملكية Les Concerts Royaux

أو على الأخص قطع الكانتاتنا مثل « دروس من الدجى »
Leçons de Ténébres أو « أغنية الموتى الكبرى لسانت سوزان »
Grand Motet de Sainte Suzanne حتى تؤثر فيك بما تشتمل
عليه من نعمة الألحان ومن قوة التعبير المركز . ولقد أعجب به
باخ وأخذ عنه الكثير كما مارس مثله وفي عبقرية فذة أسلوبا
قويا يشتمل على هارمونية نفية وزاد عليه كوبران بأنه أضاف إليه
تلك السلاسة وشيئا من الدعابة حتى في نوع من الحبث مما تميز به
التفكير الفرنسى الذى يستوى فيه التعبير في درجة تتوسط بين الميل
إلى النظام العقلى والنضات الحسية لمشاعر القلب . وبذلك يتخذ
مكانه الطبيعي من التسلسل الفكرى الذى انتظم من أجيال
فرنسا منذ عهد چوسكان دى پريه حتى موريس رافيل^(١).

الحياة الموسيقية بأطاليا — ستوتز

لقد ظل الموسيقيون الألمان حتى القرن الثامن عشر
يبدسون في غاية كل النماذج الموسيقية الجديدة التى كانت تصلهم من
فرنسا وإطاليا ويحاولون محاكاتها . وكانت إيطاليا تستهوى الفنانين
الألمان وتسلط عليهم فكان المئات منهم يحجون إليها . ومن جهة
أخرى كانت البلديات بما لها في ذاك الوقت من سلطات واسعة ،
تتولى بالرعاية « موسيقى البلدية » الذين كانوا ينتظمون في جمعيات
طائفية « متميزة » ويساهمون في أحياء حفلات البلدية

(١) أى من القرون الوسطى حتى القرن العشرين — المراجع

وفي الاجتماعات والمواكب التي كان يقوم بها اتحاد طوائف الحرف ، فكانوا يعزفون للرقص في الأفراح والاحتفالات المدنية كما كانوا يرقون أبراج الكنائس لينشروا على المدينة من فوقها أنغام الكورال الدينية وألحان الموسيقى غير الدينية أيضا . وكان طابع عقلية هؤلاء الموسيقيين الموظفين في البلديات ما يميز طابع العقلية الألمانية في ذلك الوقت . وكان مثلا أحد مشاهير علماء النظريات الموسيقية وهو برايتوريوس Praetorius (مؤلف عدة قطع فخمة من نموذج البافان ^(١)) موسيقيا بلدية برلين . وإلى جانب ذلك كان بلاط الأمراء وكنائسهم الخاصة الصغيرة قد اختصت ، إلى حد ما ، بموسيقى الحجرة .

وفي عام ١٦٠٩ بمك الكونت موريس دي هيس كاسل LANDGRAF MORIZ DE HESSE - CASSEL بالموسيقى الخاص به شوتز SCHUTZ الى البندقية ليلتقي هناك بالمؤلف الشهير جيوفاني جابرييلي فأقام هناك أربعة أعوام كما كان فروبرجر عازف الأورغن . بينما قد حصل أيضا قبل ذلك على أجازة لمدة أربع سنوات استطاع خلالها أن يرحل الى روما ليعمل مع « فريسكو بالدي » عازف الأورغن بكنيسة سان بيترو والذي كان يعد أعظم عازف على هذه الآلة في عصره .

(١) والبافان نموذج من الموسيقى الراقصة ذات السرعة البطيئة . وهي من أصل إيطالي ويرجح أن تكون نشأتها من مدينة يادوفا ولهذا كانت تسمى مبدأ الأمر (يادوفانا) ، وهذا النموذج لا يزال متداولاً في الموسيقى المصرية . وكان في العصور القديمة أغنية تنشد في مواكب العرس ، ويرجع تاريخه إلى نحو من ثلاثمائة سنة .
المراجع

ثم استدعى شوتز بعد ذلك الى خدمة الكونت وبعد ذلك بوقت قليل أصبح رئيسا للمندى كنيسة درسدن حيث ظل بها الى أن توفي وعمره ٨٧ عاما باستثناء فترة وجيزة من التغيب عنها بسبب اضطرابات حرب الثلاثين سنة . وهناك بهره ذلك الفن الفنسائي الذي نشأ في فلورنسا وماينتواكا راعه أسلوب البوليفونية الفخم الذي كانت تعتقه مدرسة سان مارك^(١) . ولقد استطاع بعفريته أن يجمع بين الأسلوبين في تركيب واحد ، كما بعث في الموسيقى الدينية حيوية وروحا فياضة لم تعرفهما من قبل في أسلوبها . وأما ألحانه فكانت تتابع النصوص الدينية وتقوى معانيها ، ولما كان هو من الرجال الصالحين ، لهذا كان أسلوبه مدفوعا بشعور قوى من الاجلال للكلمات المقدسة التي يريد تمجيدها مما ظهرت معه نصوص الكتاب المقدس في أعظم ما تكون من القوة الروحية كما خلت من كل ما يخذل عظمتها وبدت رائعة في بساطة عبارتها .

ولقد كتب قطعاً غنائية من نموذج الكانتاتا تنشد من صوت واحد أو أكثر بمصاحبة الأوركستر وبمجموعة من المندسين ، وترايم كانت في بعض الأحيان في غمامة أسلوب مدرسة البندقية ولكنه بعد ذلك كلما تقدمت به السن أخذ يتجرد عن هذه الأساليب المنمقة وأصبحت مؤلفاته من طابع أكثر بساطة ولو أنها كانت تفيض بأعقق الشاعر . وفي أواخر حياته كتب موسيقى لأربعة صيغ من

(١) مدرسة جابرييلي وغيره من أنواع المدرسة الفلنكية البندقية وقد ورد ذكرهم في الفصل السابق .
للراجع

سيرة المسيح Passions مأخوذة من كتب الإنجيل الأربعة ^(١) .
وهي تعد ، بالإضافة الى بعض كونهات دينية أخرى قام بكتابتها ،
بمناسبة ذروة الارتقاء في مؤلفاته الموسيقية . ولقد أخذ شوتر الكثير
عن موتسـردي حتى كانوا يسمونه : « موتسـردي بلاد
الشمال » ، ولكن أسلوبه كان أكثر صرامة وخشونة وأكثر بساطة .

ولقد كان قادة المنشدين وعازفو الأورغن جميعهم بألمانيا يتبعون
طريقة شوتر وأفكاره في كثير أو في قليل ولكن اثنين منهم بلغا
شهرة واسعة وهما: هيرمان شين HERMANN SCHEIN وصمويل شايديت
SAMUEL SCHEIDT ولقد فاقهما بوكستوده BUXTEHUDE الموسيقي
العظيم وعازف الأورغن البارع . وهو مولود بمدينة هلسنبرج بالقرب
من إيلسينور حيث كان أبوه نفسه عازفا على الأورغن ههنا ،
وقد توفي بمدينة لويك عام ١٧١٧ ^(٢) ولقد كان يكتب في جمل
طويلة متكرره على خط أسلوب كاريسي مهدت بقوة أثرها الى
أسلوب هيندل . ولقد درس على فروبرجر الذي كان بدوره أحد
تلاميذ فريشكوبالدي بروما .

(١) وهي أنجيل متى وأنجيل مرقس وأنجيل لوقا وأنجيل يوحنا وم الأربعة
القديسين الذين جموا تعاليم السيد المسيح وسيرته .

(٢) ديتريش بوكستوده ، ولد بمدينة هلسنبرج عام ١٦٣٧ وكانت وقتئذ
تابعة للدانمرك وأصبحت الآن تابعة للسويد .
للمراجع

ومن جهة أخرى رحل «موفات» و«كوسر» KUSSE^(١) وكثيرون غيرهما الى باريس ليدرسوا على لوللى واستطاعوا جميعا نقل طرقة ونماذجهم في التعبير الموسيقى كما قلدهم داخل البلاط موسيقيون ذوى شأن كبير أمثال فيليب ايرلباخ ويوهان فيشر ومن ذلك تنضح لنا الصلة التي كانت تربط الموسيقيين من مختلف البلاد . والواقع أن ألمانيا في القرن الثامن عشر^(٢) كانت تبالغ في محاكاة أساليب جيرانها حتى فيما كانت للبعوض من أسلوب غريب ومتحلق في الكتابة . وكانت هذه المحاكاة لا تجرى بلا شك دون كبوات ودون نوع من السذاجة وكان المؤلفون لا يزالون يمارسون كتابة نماذج متتالية الاوركستر Suite d'Orchestre وصوناتة الحجرة Sonata da camera وموسيقى الرقص على نسق نماذج الرقص الفرنسية الى جانب فن الأغنية الرفيعة ، Lied والذي عنى به الألمان بنوع خاص . ولقد ابتكر هاينريش ألبرت نموذجا جديدا منه وهو نموذج الميلوديه ذات المصاحبة الهارمونية من الآلات . ولقد ترسم طريقته وفاقه فيها آدام كريجر لكن الموت قد عاجله مع الاسف وهو لا يزال في شرح الصا ، ولقد كانت جملة الميلوديه تفيض نضارة لا مثيل لها كما ظهر من

(١) جورج موفات (١٦٤٥ - ١٧٠٤) وكوسر (١٦٦٠ - ١٧٢٧)

(٢) لهذا القرن السابع عشر اذ في القرن الثامن عشر كانت الموسيقى الألمانية مسيطرة على أوروبا جميعا في الأبتكار بفضل باخ وهيندله وهابيدت وموتزارت كما سيجي . الكلام عنه في الفصل القادم .
الرجع

بين كتاب « الأغنية الرفيعة » فولفجانج فرانك الذى يتصل اسمه بأولى محاولات إقامة الأوبرا الألمانية بمدينة هامبورج .

ولقد كانت الأوبرا الإيطالية فى هذا الوقت بما لها من بريق وقوة جاذبية متسلطة على معظم بلاد أوروبا الوسطى كما وصلت الى بولنده وروسيا . وكان الامراء وكبار الاشراف ممن توفرت لديهم الامكانيات المادية لأخراج الأوبرات يعتمدون فى تأليفها على الإيطاليين الذين كانوا يكتبون منها الآلاف . ومن ناحية أخرى لم يكن المؤلفون بهامبرج على حظ من الموهبة والمهارة ولو أنه قد ظهر من بينهم ريتشارد كايزر ويوهان ماتيسون اللذان كانت لهما دراية عملية متميزة فى استخدام الأوركستر فى الأوبرا كما كانت لهما أساليب رائعة للموسيقى الغنائية . ولكن الكلمات التى كانا يلحنانها بلغت من الضعة والحقارة بما أودى بمكانة « مؤسسة الأوبرا » بهامبرج بعد أن أصابت نجاحا كبيرا فى وقت ما ولم تستطع بعد ذلك أن تقوم لها قائمة . كما ظلت مدينة هامبرج بعد ذلك بعيدة عن أن تكون مركز الثقافة الموسيقية المزدهرة بألمانيا .

الأوبرا الإنجليزية — بيرسيل

لقد كانت مسرحيات « مارلو » و « بن جونسون » و « شكسبير » محاطة بعدة نماذج من الموسيقى المسرحية على الطريقة الإيطالية كما أن عددا قليلا من المؤلفين الآخرين كانوا يكتبون الأوبرا والبالية للبلاط فى أسلوب منمق على الطريقة الفرنسية ولكنهم لم يرقوا فى أمانتهم وهم ينقلون هذه الاساليب عن مستوى التفاهة .

ومن وسط هذه الحياة الموسيقية الكليسا بزغ كوكب لامع هو
پيرسيل الذى سطرت عبقرية تاريخ الموسيقى بأنجلترا خلال الربع
الآخر من ذلك القرن .

ولقد نشأ پيرسيل (١٦٥٨ - ١٦٩٥) مثل أبيه بالكنيسة الملكية
حيث أصبح عازفا بها على الاورغن وعندما بلغ الثانية والعشرين
من عمره أخرج أوبرته الرائعة : « دايدو وآيناس » فكان لها شأن
عظيما .

والى جانب ذلك كانت الموسيقى الفرنسية تزاوّل فى اضطـراد
داخل بلاط شارل الثانى الذى أنشأ أيضا فرقة من أربعة وعشرين
عازف للفيولين^(١) كانت تعزف موسيقى يسودها أسلوب لوللى .

ومن ناحية أخرى استعار پيرسيل الكثير من أسلوب لوللى حيث
كانت موسيقاه تتضمن أجزاء كاملة من موسيقى لوللى كما كان يحاكي
أسلوب الإيطاليين ونماذجهم الموسيقية وطريقتهم الزخرفية ومع ذلك
فقد احتفظ بطابعه الشخصى وظل انجليزيا فوق كل هذا . وهو
موسيقى فريد فى نوعه . فهو من جهة ذو مزاج عليل ولذلك
لم يتمكن من التأليف الاخلال خمسة عشر عام فقط . ومن
جهة أخرى تجسد فى موسيقاه قوة التأليف الى جانب ضعف الاسلوب
أيضا ، كما يجمع فى أسلوبه بين الاناقة الرائعة والتفاهة ونجد عنده
طابع المسرح الشعبى المتدفق وخفة الروح الى جانب طابع الاسمى

(١) على غرار الفرقة التى أنشأها لويس الرابع عشر بفرساي وأُسند قيادتها
الى لوللى .
الرابع

والحزن المرير . ويدور في بعض الأحيان أنه لا يستطيع التعبير إلا في أسلوب من التردد الصياني ^(١) ثم فجأة نشعر بأنه يرتفع في قفزات مدفوعة بأدق المشاعر . ولقد كتب موسيقى من كل أنواع النماذج الموسيقية وأمكنه أن يضي عليها جميعا من نوره العجيب . كما أنها تشتمل على مواضع ذات أفكار شاعرية قوية الى جانب ما يوجد بها هنا وهناك من لحظات الانفعال والالم التي لا تلبث أن تزول وهي في مستهلها .

ولم يؤل بيرسيل جهدا في التفوق على كل من الايطاليين الذين كانوا قد أنشأوا دارا للأوبرا بلندن والفرنسيين الذين كانوا في البلاط ، فأستطاع أن يسيطر في سهولة على بنى وطنه الذين لم يكونوا يتساوون معه في عبقريته .

ولقد أراد القدر ألا تعرف إنجلترا من بعده أى مؤلف موسيقى يستحق الذكر وأن تضطر الى أشباع ميلها العظيم للموسيقى عن طريق الأستاذ الى مؤلفين يفدون إليها من التجارة الأوروبية .

(١) هذا حكم في منتهى السوء على موسيقى بيرسيل اذ الواقع أنك تجد كل هذه الشاعر مميرا بها في موسيقاه ولكنها لا تنتج في القطعة الواحدة ، وفي هذا ما يفهم تنوع النماذج التي كان يكتب منها موسيقاه . وأما وصف كتابته « بالنافذة والتردد الصياني » فلا يقوم على أساس ، استمع الى أى قطعة مما كتبه ولكن مثلا « الآريا » الصغيرة التي كتبها من مقام « لا » لـ « ليدوارد الصغير » آلة الفلوت بمصاحبه الكلاسات فأنت تجدها تفيض بقوة الاحساسات المركزة وتقتل على أعماق العواطف رغما من توبها البسيط الحال من كل عبارات المزخرفة والتنسيق .

المراجع

الفصل الخامس

القرن الثامن عشر

صورة ممثلة للموسيقى الأوروبية عند بداية القرن

الثامن عشر.

لقد رأينا في القرن السابع عشر ^(١) كيف كانت بلاد شمال إيطاليا المكان المختار الذي دارت عليه الأحداث الحاسمة في الحياة الموسيقية . وبينما كان الباباوات يستدعون إل روما جميع المؤلفين من ذوى الشهرة الواسعة في الموسيقى الدينية كانت فلورنسا ومانتوا والبندقية مراكز نبقت منها النماذج الموسيقية الجديدة وانتشرت في كل مكان .

وفي أواخر ذلك القرن بدأت نابولي تحتل مكانة بلاد شمال إيطاليا وخصوصا كمركز لتطور الأوبرا . وقد ظهر هناك موسيقي ذو تراث خصب وموهبة عظيمة هو أليساندرو سكارلاتي (١٦٥٩ - ١٧٢٤) برزت بفضلته موسيقى نابولي ، وهو أحد تلاميذ كاريسي

(١) في النص الفرنسي « القرن الثامن عشر » ولعل هذا من قبل الخطأ في

وفي عام ١٦٤٨ عين رئيساً للمندى الكنيسة الملكية نابولي وظل يحفظاً بهذا المنصب حتى وفاته . وكان قد سبقه بعض الرواد الذين مهدوا له الطريق امثال أليساندرو سراد يلا وفرنشكوا بروفتسيالي وأصبح من واجبه أن يضفي على هذه الحركة التي بدأها سلفاه شدة وقوة دفع عظيمة . وهو لا يجد من المبكرين للنماذج الجديدة أو الداعين لنشر قاعدة . من القواعد التي تحدث الثورات الفنية ولكنه عرف كيف يبرز النماذج الفنية التي كانت متداولة في بلاده قبل مجيئه في سهولة ومهارة فائقة . وكانت نابولي قد أصبحت شهيرة بمغنيها كما كانت بها أربعة معاهد عليا للموسيقى (كونسرفاتوار) يدخل بها الأطفال وهم في سن مبكرة لتربية أصواتهم وتمييزها للفناء . وقد ذهل الناس من براعتهم الفنية وقدرتهم على ارتجال الألحان . كما كانوا من جهة أخرى يستهدفون في عقيدتهم الفنية تنمية الصورة الموسيقية والوصول إلى الطلاقة والبراعة في الفناء مما أدى إلى انحطاط الفن بسبب الاسراف في أشباع الرغبة في القيام بنوع من البهلوانية الصوتية عن طريق إنشاء مقطوعات تبرز الحركات الفنية الجريئة وحسب .

ومع كل هذا لم تؤثر هذه الطريقة في أليساندرو سكارلاتي خصوصاً في مستهل حياته ولم تفسد أسلوبه . وأتينا لندهش من تراثه الخصب الوفير بينما نجد أن معاصرينا قد يظل الواحد منهم عدة سنوات يعمل في إنجاز أحد مؤلفاته ؛ اذ قام بكتابة ١١٥ أورا و ٧٠٠ من مقطوعات الكاثاتا وأكثر

من ٢٠٠ من الترانيم الدينية وعدداً لا يحصى من نماذج الاوراتوريو ومن مقطوعات موسيقى الحجره .

وقد خلف لنا الجزء الأعظم من مؤلفاته في هيئة مخطوطات وهي لا تخلو من صحائف ذات جمال رائع ، كما أن أسلوبه رغما عن وفرة إنتاجه لم يكن خلوا من القوة في التعبير عن الشعور .

ولقد ساهم سكارلاتي في تأسيس مدرسة كبيرة للأوبرا بنابولي اشتهرت على الخصوص بفن انشاد النساء المنفرد solo والالقاء الملحن roccativo وكانت الموسيقى الايطالية تسود جميع البلدان كأميرة مزهوة بملقها الجميع فيما عدا فرنسا رغما عن محاولات مازاران في التعلق بها . إذ سرعان ما استطاع أن يكسح جامحا كل من لوللي ولويس الرابع عشر . ولقد أصبحت فينا ومونيخ مركزها الاساسيين كما أمكنها أن تتوغل في اسبانيا وهناك توصلت الى خلق النماذج المحلية من الفيلانشيكوس الجميلة من عروضها . وفي الكتائب استبدلت الاناشيد ذات الطابع الاسباني بنماذج فخمة من الاوراتوريو مع بعض أغاني منفردة soli وأناشيد المجموعة (الكورال) ومصاحبة الاوركستر في صورة توحى بأسلوب الاوبرا .

وأما في الفلاندر وانجلترا وفي السويد وشمال المانيا فقد كان يسود هناك أسلوب مدرسة فرساي . كانوا يستعبدون منه الكثير ولكنهم كانوا يصفقونه في كثير أو قليل وفق الطريقة الايطالية وحينئذ كنت تجد ازدواجا من الطريقتين وبذا أمكن الجمع بين كلا الذوقين ، على حد قول كوبران ، وكانت نسبة المزج بين الطريقتين

في الكتابة هي ماتحدد الأسلوب الخاص لكل فرد بما يناسب ذوقه وقد يكون هذا الأسلوب في ذاته خليط من أسلوبين إلا أن أحدا لم يأنف منه كما لم يهتم أحد بالبحث عن المصادر التي قام عليها هذا الأسلوب .

وفي هامبرج استطاع كايزر أن يخلق أسلوبا ألمانيا حقيقيا عن طريق إتقانه للزج بين هذه الأساليب ، وفوق ذلك لم يتردد في أن يتبع في الاوبرا الواحدة نصوصا باللغة الفرنسية والاطالية والألمانية طبقا لطابع الموسيقى التي يكتبها ووفقا لصورتها . الا أنه في أواخر القرن السابع عشر توالى أحداث مفاجئة ذات أهمية بالغة ولو أنها لم تكن وقتئذ ملبوسة ، ففي عام ١٦٨٣ ولد جان فيليب رامو وفي عام ١٦٨٥ ولد كل من جورج فردريك هيندل ويوهان سيباستيان باخ . كما أن بلاد الفلاندر وإنجلترا وأسبانيا وحتى إيطاليا نفسها في ذلك العهد كانت سوف تصبح في عالم النسيان وفرنسا سوف تقوم لمرة أخيرة بثورة موسيقية إمتد صداها الى آفاق لا متناهية بينما قدر لألمانيا أن تصبح منذ ذاك الوقت موطننا لمعالمقة الموسيقى الذين سوف يأسرون العالم بفضهم .

هيندل

لقد بدأ جورج فردريك هيندل (١٦٨٤ - ١٧٥٩) - دراسة القانون بكلية هال بمسقط رأسه إستجابة لرغبة أبيه ، ولكن حبه للموسيقى كان طاغيا حتى كنت تراه منهمكا في العزف على الاورغن الى جانب قراءته في كتب القانون .

وفي عام ١٧٠٣ رحل الى هامبرج بعد أن قرر لإحتراف الموسيقى فقام هناك بتأليف أربع أوبرات ألمانية ذات موسيقى إيطالية تتخلل فصولها وفق الذوق المألوف وقتئذ . ثم ذهب الى إيطاليا حيث رحب به مجتمعها النابه . كما قام بأولى رحلاته لإنجلترا عام ١٧١٠ حيث قام بكتابة أوبرته « رينالدو » ذات الطراز الإيطالي ويقال أنه أنجزها في خمسة عشر يوما وقد لاقت هناك نجاحا عظيما .

ولقد رأينا كيف أن إنجلترا بعد وفاة بيرسيل لم يكن لديها أوبرا وطنية ، لهذا عندما عاد اليها هيندل بعد عامين وقام بعزف موسيقاه لصلاه الشكر بمناسبة صلح يوترخت بنهائ الانجليز واحتضنه امراؤهم فأقام لديهم حتى أصبح يعتبره الجميع ، وحتى الالمان انفسهم ، من الموسيقيين الانجليز .

وفي مام ١٧١٩ أسس أكاديمية للأوبرا أستخدم بها مشاهير المغنين من القارة الاوروية . ولقد لاقت اوبراته التي كانت تقوم في كتابتها على الأسلوب النابوليتاني ^(١) نجاحا عظيما لافي لندن فقط بل تعداها الى عدة مسارح أخرى بأوروبا . ومع ذلك كان يهدد مشروعة ، رغم حماية جورج الاول له ، ما كان يقوم به بونونتشيني BONONCINI الذي كان يعضده الدوق مالبرو MALBOROUGH وبعد عدة تحولات مر بها وأزمات من التحرب كان يناضل من وسطها بكل مأوى من قوة أصيب في النهاية بالشلل وضاعت من جراء ذلك ثروته وأصبح مترددا في تفكيره .

ولكنه بعد أن قام بالاستشفاء بمدينة أكس لاشايل - Aix - la - chapelle أستعاد قواه وبدأ عهدا جديدا من حياته منذ عام ١٧٤٠ كرس فيه كل جهوده لكتابة الأوراتوريو ووجد فيه النموذج اللائق بمقربته الفذة وصولته وحيته . ولقد أثار أوراتوريو المسيح ، الذى كتبه عام ١٧٤٢ حماسة الناس فى أعجابهم به .

وعندما كان يقوم بكتابة أوراتوريو « جيفتا » (١٧٥١) فقد بصره تقريبا ولكن لم يمنعه ذلك من القيام بدور عازف الأورغن عند إخراجه . ولقد توفى يوم السبت المقدس (٢) من عام ١٧٥٩ . ولقد أقامت له لندن جنازة عظيمة بمقبرة ويستمينستر بجوار عظام البلاد .

وتعد مؤلفات هيندل وليدة لعدة مؤثرات معقدة . فقد ورث عن عازفى الأورغن الألمان الأصول الفنية القوية لعرفهم كما أنه كان يحاكي النماذج الإيطالية فى الكتابة وخصوصا فى محاكاة صفاتها الخارجية دون أن ينفس فى أسلوبهم فى الميلوديه . فكان يختار لحنه بسيطا مجردا ثم يتناوله بالتنمية ويضعه سواء كان ذلك فى أناشيده العظيمة للجموعة (الكورال) أو فى أغانيه المنفردة الرائعة .

(١) ومحتها ١٧٥٢ . - المراجع

(٢) وهو يوم السبت السابق على يوم عيد النصح وما يسمى بمصر « سبت النور » - المراجع

ومن جهة أخرى فهو يدين بالكثير في وحي مؤلفاته الدينية إلى كبار مؤلفي نماذج الموتى من كنيسة فرساي كما أعتمد أيضا على أسلوب لوالى الذى يفيض نبلا في التعبير . ومن جهة أخرى يعد بيرسيل العظيم أقرب آباءه الروحيين وقد تبعه مباشرة في الخطوة بأعجاب الانجليز .

وتعد أعمال هيندل من تراث الثقافة الادبوية للقرن الثامن عشر التى عرف كيف يفيد من تعاليمها العظيمة . ومع ذلك فقد كتب الجزء الاعظم من مؤلفاته بأنجلترا ؛ وهو يمثل بجملاء ووضوح طابع العقلية الانجليزية حتى أنه لا يمكننا الا التسليم مع الانجليز بأنه اكبر مؤلفيهم .

وقد انصح لهم ذلك الطابع الوطنى من خلال بعض مقطوعات كتبها في مناسبات عدة مثل تلك الموسيقى التى ألّفها لجورج الاول لتمزق في الهواء الطلق بعنوان « موسيقى المياه » ، Water - Music ، ولعيد التويج الذى وضعه بمناسبة تتويج جورج الثانى أو الموسيقى الرائعة « لصلاة الفكر » ، عن ديتينجتون . ولقد استطاعت موسيقى هيندل أن تصل إلى قلوب الجماهير عن طريق وضوحها وهارمونيتها الكاملة وقوة بناءها وبروز إيقاعها .

باخ :

لقد كان جميع أفراد أسرة باخ من اللومبيين المحترفين زهاء قرنين عن طريق الدراسة والتوجيه الوراثى . ولقد كان من عادة

بعض البلاد في ألمانيا الإشارة إلى أفراد موسيقي البلدية بأسماء العائلة التي تضمهم فيقال مثلاً ، آل باخ ، وكان الجد الأول ليوهان سيباستيان موسيقياً ببلدية مدينة جوتة *Gotha* كما كان عمه عازفاً على الأورغن بمدينة آيزيناخ *Eisenach* وقد كتب مؤلفات موسيقية عالية وكأنها كانت تنبئ بظهور حفيده العظيم .

ولد يوهان سيباستيان باخ (١٦٨٥ - ١٧٥٠) بمدينة آيزيناخ وأصبح يتيماً في العاشرة من عمره فكفله أخوه يوهان كريستوف عازف الأورغن وتوافر على تعليمه ولهذا لم يكن بدا من تشغله كوسيقى .

وكانت مواهبه تؤيد هذا الترجيح منذ سن مبكرة دون أن تظهر عليه علامات التبرخ المبكر . فكان تلميذاً ماهراً دقيق الحس . ولقد اعتاد منذ صغره حتى آخر حياته أن ينسخ موسيقى من يجهلها من المؤلفين وفي هذا العمل ما يثبت تواضعه في احترام المؤلفين الآخرين الذين قد فاقهم هو في هذا المضمار ... وفي عام ١٧٠٣ التحق بكنيسة أمير فايمار كعازف للفيولين ثم أصبح عازفاً للأورغن بأرمستاد *Armstadt* وكذلك بميلهاوزن *Mühlhausen* بتورنج . وأخيراً مضرب الإمثال في مهارة العزف على الأورغن كما كانت يقوم بحولات في المدن الكبرى . ولما رفض تعيينه بوظيفة رئيس فرقة الموسيقى بكنيسة فايمار حصل على نفس الوظيفة في بلاط الأمير كوهين وكان الأمير نفسه يعرف الكلافسان . لهذا فقد أعرض باخ مؤقتاً عن موسيقى الكنيسة ، وهذا هو العصر الذي وضع خلاله كتابه الأول ، الكلافسان المعدل ، وكوئثرات براندنبورج .

وكانت زوجته الأولى ماريا بربارا قد توفيت فأقترنت بالمقنية الثابتة ، أنا ما جدالينا ، والتي يرجع إليها الفضل في الإبحاء إليه بعدة مؤلفات بارعة . وفي عام ١٧٢٣ عين مديرا موسيقيا بمدينة لايبزج ورئيسا لفرقة المنشدين بكنيسة سان توماس . ولقد كانت مرتبه الكبير يسمح له بالمعيشة العائلية الهادئة التي كانت تنوq إليها نفسه رغم إلفاقه على أولاده العشرين الذين أنجبهم من زوجته .

ومن ناحية مهنته لم تكن تجري الأمور بها دون الالتقاء بالصوتيات التي كانت دائما في صورة فظيعة فكان عليه أن يتوافر على القيام بواجباته في أربع كنائس وفي إعداد التلاميذ الذين لم يكونوا دائما على جانب من النظام . كما أنه من جهة أخرى لم يستطع إلا تكوين مجموعة من المنشدين محدودة العدد وفرقة من عازفي الآلات لا يزيد أفرادها عن خمسة عشر . ومع ذلك رغبا عن هذه الظروف وهذه الامكانيات الضيقة استطاع باخ أن يكتب مقطوعاته من الكانتاتات التي لا مثيل لها من القوة .

وقد وصل باخ في كتابته إلى قوة هائلة في التعبير الموسيقي عن طريق جمعه بين الاستمرار في الأسلوب الكونترابنطي القديم والهارمونية الجديدة المستمدة في أيامه . وهو يضم إلى ثرائه العريض نوعا من السذاجة والبساطة الطبيعية والسهولة في أسلوبه لا نظير لها . ولقد قدم للموسيقى مؤلفات في نفس القوة التي لرسمات ميكيل انجلو . كما تشتمل على تفصيلات جميلة في أسلوب مصوري يوم الأحد . وفي الحق لا يمكننا أن نحزم بتفوق مؤلفاته في ناحية واحدة من النواحي الفنية : أمن قوة بوليفونيائها المركزة أم من ثراء إبتكار ميلودياتها أو من تنوع إيقاعها

الدائم التحول أو من تدفق هارمونيائها التي تتمشى دائما مع حدود المنطق حتى في جرائها . وتجدد في كل النماذج الموسيقية التي طرق الكتابة فيها يدمجها دائما بطابعه القوي وحتى في مقطوعات « الفوجي للأورغن » التي يمكن القول بأنها من قبيل التمرينات الموسيقية الميكانيكية للمزف ، فألك تجدده أيضا قد بلغ الذروة في التعبير عن العواطف المؤثرة . وفي « موسيقى الكلافسان » أو في الصوتيات التي جعل فيها القيوليه تتحدث في روعة إلى الكلافسان أو في مجموعة الكونسرتات فانتا تبين روحه الألمانية منطبعة من وراء ثقافته الإيطالية وهو في كل هذا يعد يحق الابن الروحي لشوز .

ومن أجل ذلك فهو يمر عن فكر جدي يبدو في بعض الاحيان على جانب من الصرامة ولكنه رغم ذلك ينشر روح المرح العميق . وتعد مقطوعاته الكانتاتا بصفة خاصة موضوعا جديرا بالدراسة والاعجاب . وإذا كانت تشتمل على جانب من الاطالة في الاسلوب خصوصا عندما يحاول باخ التمشي مع الطريقة البنائية المنبئة في عصره ، فإنه مع ذلك يصل عن طريقها إلى أعلا مراتب التأثير الشعوري . ولندكر بأنه كتب أيضا خمس حلقات من الكانتاتا لتنفذ أيام الاحد وفي الاعياد السنوية (ولم يبق لنا منها سوى مائتين فقط) . ولم يكن يرى من تأليفها أن تخلد للأجيال القادمة أو أن يناله منها شهرة وإنما قصد منها أن تكون في خدمة المصلين الذين كانوا يرددون على كنيسة ، ولهذا تجد طابع اللفة الداخلية intimiste يسم من ثناياها . ومن جهة أخرى لا ينبغي أن نأخذنا بأن باخ نفسه كان رجلا صالحا

أينا . فكان يقوم بواجبات الموسيقى ، أو بعبارة أخرى بفنون حرفة الموسيقى التي أقيمت على عاقه ، في مواظبة وتقاني .

وكان دائما يظهر في أجلى عظمته وفي أسلوبه الأكثر تركيزا بما يميزه عن غيره من المؤلفين عندما يقوم بالتعبير عن عاطفته الدينية . ومن جهة أخرى لما كانت أناشيده للجموعة تقوم على أساس متين من الألحان والأناشيد البروتستانتية لهذا لم تؤثر فيها تعقيدات الصنعة الفنية ولم تخفق فيها تدفق التراتيل الشعبية للصلاة .

ولقد كان باخ سيد الأصول الفنية في الكتابة حتى أن كل ما إشتكت عليه من دقائق فنية كان يبدو وكأنه كتب بطريقة تلقائية . وأما تعجب الكتاب البوليفونية في موسيقاه فكان يجرى في سهولة وكأنه تفاعل لوحى التأليف . وفي الموسيقى التي كتبها عن « سيرة المسيح طبقا للقديس متى » يستعمل فرقتين من الأوركسترا وإثنين من الأورغن وجموعتين من المنشدين ، وإلى جانب ذلك استطاع إظهار مواهبه في استغلال كل الإمكانيات البوليفونية للآلة الموسيقية الواحدة ، وذلك في مقطوعاته المسماة « بارتيتا » Partitas^(١) وفي الصوناتات التي كتبها للفيولنيه المنفردة حتى يخيل أنه قد أخذته نفوة هذا العمل المعقد الذي لا يحاربه فيه أحد في تاريخ الموسيقى بأسره . وما يثير الدهشة أن عظمة باخ لم يكن قد تبينها معاصروه ولكن العارفين بيواطن الأمور منهم بالطبع لم يكن يخفى عليهم ذلك . ولم ينشر من مؤلفاته

(١) وهي نوع من التاليات الموسيقية (Suites) تتألف الواحدة منها من عدة قطع قصيرة عادة من ملحّة أو ستة . — المراجع

في حياته إلا النذر القليل كما أنه لم يعرف في عصره إلا على أنه من كبار العازفين على الأورغن وكان لابد من الانتظار حتى القرن التاسع عشر لكي ينال من الجيل التالي حقه اللائق من الأهمية والتقدير .

كما كان من اللازم أيضا أن تنتظر حتى القرن العشرين عندما توطد بحده نهائيا بصورة لا تقبل التنازع . ولقد إكتشفه كل من شومان ومندلسون كما قاما بتعريفه للناس . ولقد قام مندلسون باخراج « سيرة المسيح طبقا للقديس متى » عام ١٨٢٩ كما قام بيترز (١) في عام ١٨٣٧ بنشر مؤلفاته لختلف الآلات الموسيقية وفي عام ١٨٥٠ تأسست بمدينة لايبزيغ « جماعة أصدقاء باخ » Bach Gesellschaft التي قامت خلال نصف قرن بالدعوة بكل الوسائل الفعالة إلى إقامة الأبحاث عن مؤلفاته ونشرها والترويج لها وعزفها .

وكان من ضمن أولاده عدد كبير من المؤلفين . وفيما تبقى من ولفات إلمه الأصغر فريدمان (١٧١٠ - ١٧٨٤) ، الذي كان عازفا على الأورغن بمدينة هال ، ما يوحى إلينا بأنه كان موسيقيا ذا صفات عالية ولكنه كان منغمسا في حياة طائشة ولقد إمتاز فيليب عمانويل (١٧١٤ - ١٧٨٨) بمقطوعات كتبها للكلافسان تشتمل على أسلوب من الميلوديه مفعم بالتنسيق . ولقد كان عازفا

(١) دار المانية شهيدة لنصر الموسيقى وطبها بمدينة لايبزيغ لها عدة فروع في مدن العالم وهي تقوم الى الآن بأداء رسالتها. — المراجع

الكلافسان للإمبراطور فردريك الأكبر^(١) وعندما مات كان مديرا
موسيقيا بكنيسة هامبرج .

وأما يوهان جوتفريد برنارد (١٧١٥ - ١٧٣٩) فكان أيضا
موسيقيا موهوبا إلا أنه مات صغير السن ولم يستطع أن يترك تراثا
موسيقيا . في حين أن يوهان كريستوف فردريك (١٧٣٢ - ١٧٩٥)
كان رئيسا لمشددى كنيسة الكونت ليب Lippe وقد كتب عدة
مقطوعات رائعة من الموسيقى الدينية ومؤلفات جميلة وعديدة لموسيقى
الحجرة . كما أن يوحنا كريستيان الصغير (١٧٣٥ - ١٧٨٢) يعد
أشهرهم جميعا فكان يكتب في نماذج من الموسيقى غير الدينية وفي
أسلوب مهذب . ولقد اعتنق الكاثوليكية وأصبح عازفا للأورغن
بكنيسة الـدومو بمدينة ميلانو ثم استقر بعد ذلك بلندن حيث أصبح
عازف الأورغن لدى الملكة .

رأى :

وفي بداية القرن الثامن عشر، حينما ظهر عدد كبير من المؤلفين
البارزين الذين امتازوا بقوة أسلوبهم وبوفرة مؤلفاتهم وجد هؤلاء أن باخ
يبرز في القمة التي توجت الحياة الموسيقية في عصره . فهو يلخص ويظم
كل ما أورده المؤلفون على تعاقب الأجيال السابقة عليه . لهذا لا تمثل
مؤلفاته نقطة بداية وإنما تعتبر خلاصة لما سبقها من المؤلفات وهو حين

(١) وكان الأباطور فردريك الأكبر نفسه من أمهر العازفين على القلوت وقد
كتب لها كونشرتات شهيرة تعزف للآن في الحفلات الموسيقية . — المراجع

بكتبتها كان يعنى فقط بأن يقوم بمهنة كرتيس جماعة المنشدين الدينيين لهذا عندما مات لم يخلف وراءه أى أثر فى معاصريه فى حين أن رامو ، وكان فى نفس الوقت قد قام بوضع القواعد الكبرى للهارمونية ، وبذلك بدأ عهدا جديدا فى الحياة الموسيقية .

وكان جان فيليب رامو (١٦٨٣ - ١٧٦٤) عازفا للأورغن بكتدرائية ديجون فى الثامنة عشر من عمره عندما أرسله أبوه إلى إيطاليا لاستكمال دراسته الموسيقية ولكن يظهر أن كل ما حصله هذا الشاب من رحلته هو إحتقاره للموسيقى الإيطالية وبعد عودته أصبح عازفا على الأورغن بمدينة أفينيون وكلمرفيران ثم بدبلا لايه ديجون (١٧٠٩)

وكان ذو طبع جدي وخلق مستقيم لكنه يؤثر العزلة ويكره مخالطة الناس لهذا كان يهابه الجميع . ولقد كرس حياته حتى الأربعين من عمره فى عزلة عاكفا على دراسة علم الهارمونية النظرية وكان مما استرعى إعنتاه أنه وجد أن نظرية الموسيقى رغما عما كتبه كبار المؤلفين ظلت فى حالة مضطربة . ومنذ عهد لوالى أصبحت الهارمونية أم عناصر التأليف الموسيقى إذ يتوقف عليها سير الكتابة ولهذا رأى رامو أنه لابد من تحديد هذا الدور الأساسى لها ؛ أو لم تصبح الموسيقى بصفة عامة بعد أن إنتقلت من « النوديه » إلى البوليفونية وأساليب الكنتراپنط المتنوعة نظاما من تعاقب المركبات الهارمونية التى تشتمل على جوهر للموسيقى المراد التعبير عنها ؟ لهذا كان من اللازم إذن الربط فيما بين هذه العناصر المتناثرة وتعيين

القواعد الخاصة التي تحدد العلاقات الهارمونية كما تبدو من الحياة
التجريبية حتى عصره .

هكذا كان رامو يفكر في إستنباط الحقيقة الهامة التي تقم
قواعد الجمال للأصوات الموسيقية بكيفية مستقرة ونهائية .

وفي عام ١٧٢٢ صدر كتابه « رسالة في الهارمونية » *Traité de l'Harmonie* فأحدث ضجة في عالم الموسيقى . ولقد برز صاحبه على
أنه أعظم عالم بنظريات الموسيقى بل أيضا معلم راسخ العلم وعلى جانب
كبير من الدقة كما أن المؤلفات التي نشرها بعد ذلك كانت تقطع
بمكاته القوية . وأبحاثه غزيرة المادة معقدة وطابعها العلمي كان غالبا
عسيرا على الفهم . وهي تبدو لنا اليوم جافة رغم أنها كانت موضع
تقدير مجتمعه الثقافي الذي كان يسوده التفكير العلمي وخصوصا علوم
الرياضة والطبيعة (ولحسن الحظ أن نظرياته كان قد أوجزها ووضحها
دالامبير في كتابه « عناصر الموسيقى النظرية والعملية طبقا لقواعد
المسيو رامو »)

وعندما قام رامو في دراساته بإيجاد صلة القرى بين المركبات
الهارمونية إستخلص من ذلك على وجه التحديد الدور الذي
تقوم به المركبات الهارمونية الأساسية تلك التي تعد أساسا تنفرع منها
الهارمونية بأسرها .

إلى هنا لم يكن رامو ، فيما عدا بعض القطع التي كتبها
للأفسان ، يؤلف أى قطعة من المقطوعات الموسيقية حتى قابل لافوبلينير
La Pouplinière أحد جبابرة الضرائب من كانوا يشجعون الفنون والآداب

ويشملونها برعايتهم ، فمينة مدبرا لحفلاته الموسيقية وبفضل ما كان عليه هذا الرجل من نفوذ وسخاء استطاع رامو أن يخرج أوبرته « هيبوليت وآريس » ، (Hippelyte et Aricie) ولقد أنارت وقتئذ جدلا عنيقا . فقد كان يصاب على مؤلفها أنه استعمل هارمونية غريبة كما أن مشاركة الاوركسترا فيها طغت على ما عداها من مقومات الاوبرا . ولهذا اعتبروه من المؤلفين البسرين على الفهم . كما كان يبدو للكثيرين من الناس على أنه من العلماء النظريين أصحاب الآراء الثورية الذين كانوا يحاولون أن يدخلوا في موسيقاهم نظريات كان لا بد أن تظل في عالم المجرذات .

ومع ذلك فقد شقت مؤلفاته طريقها كما أصابت كل من مترجميها « الهند المذهبة » ، Les Indes galantes و « كاستور وبرولوكس » castor et Pollux وأعياد هيبية ^(١) Les Fêtes d'Hébé و « داردانوس » Dardanus نجاحا كبيرا وترحيبا من باريس وهكذا إنتهى الصراع بين أنصار لوللي وأنصار رامو بفوز رامو في المعركة وأصبح مؤلفا موسيقيا لديوان الملك فأثار اهتمام بلاط فرساي وإعجابه بكونميدياته للباليه وبمنازجه من أوبرات البالية مثل « أميرة نافار » ، و « بلاتيه » ، Platon و « مفاجئات الحب » .

وبعد ذلك سادفت مؤلفاته نوبات من الاخفاق والفضل لا مثيل لها . فقد كان هو فريسة لمهاجمة « الفلاسفة » ، « يدرو » ، و « دوسو » ،

(١) إلهة الشباب في الأساطير الاغريقية وكانت تقدم غم التكاثر في خلجان الشباب . — للراجع

و « جريم » نتيجة لأتجاه التفكير الجديد فكانوا يهاجمونه في عنف
وكان هو أيضا حاد الطبع لهذا كانت الايام الاخيرة من حياته
حالة . وبعد خمسة عشر عاما من وفاته لم تعد تمثل أى من أوبراته
ضمن البرامج المعتادة فقد تغيرت الاوضاع وجاء عهد سطوة جلوك
وقد ولح الناس « بالابرا كوميك Opéra - Comique » لما كانت
لشتمل عليه من موسيقى عاطفية بسيطة وسهلة . والواقع ان هذا
التحول كان بسبب المظهر الخارجى للابرا فأوبرات رامو مثل جميع
الابورات التى يسمونها « بالطراز القديم » كانت تتناول شخصيات
مرحبة من العصور القديمة يرتدون ملابس مصطنعة وعلى جانب
من الخطأ التاريخى والذى لم تكن تتشعب مع تيار التفكير السائد .
وأما المسرح الجديد فقد تخلص من كل هذه المواد الاصطناعية التى
كانوا يعتبرونها سخيفة وفى نفس الوقت استبدلت بالطبع بمصطنعات
أخرى . ولقد كان الناس يصفقون لتلك البلاغة فى التعبير بأسلوب
خطابى عما كان يبعد فى ذلك الحين للثورة والحركة الرومانتيك . ثم
جاء بعد ذلك غزو الاساليب الايطالية وأعقب ذلك فاجزر .

ولقد كانت أساطير فاجزر أكثر عنفا وخشونة وأكثر تأثيرا فى
الجمهور عند نهاية القرن التاسع عشر من تلك الاساطير الرفيعة التى
أخذها رامو عن الثقافة الاغريقية وما كان يبعثها من الميل إلى
الخيال ليقدمها إلى مجتمع أكثر حظا من الثقافة .

وأما مؤلفاته النظرية فلم يتوقف للناس عن دراستها وقد وجدوا
بها القواعد التى تصين على إقامة أسس تدريس الموسيقى فى العصر

الحديث وبذلك فتح الطريق ، للعودة إلى رامو ، ، ولقد أعيد نشر مؤلفاته عام ١٨٨٥ في الطبعة الضخمة التي قام بها كاميل سان صابر وشارل مالرب . ولقد أظهر دييوسى إعجابه برامو .

أما أوبراته فرغما عن إشتغالها على مقطوعات رائعة من محمود الانشاد recitativo وألحان تثير الإعجاب إلا أن أشخاصها المسرحية لا تعتبر بطريقة مباشرة وفي أسلوب مؤثر . ولكن هذا لا يعد خطأ مما يمكن نسبته إلى المؤلف بل إنه يرجع إلى خطأ في نموذج الأوبرا نفسه

ومما يثير الإعجاب أن رامو عالم النظريات الموسيقية كان أيضا ناسفة وعلى حظ كبير من الشاعرية حتى أن فولتير لقبه ، بأوقليديس أورفيوس عصرنا (١) . فقد كان يكتب في سهولة ومن كل المقامات وكان يستطيع أن ينتقل في أسلوبه من الهدوء إلى العنف ومن الالتقاء الدرامى المشير إلى الدعاية الرشقة . كما أضفى على الرقص وضوحا وتوازنا رائعا في أسلوب شيق نبيل وكانت هذه الموسيقى ذات الأسلوب الفنى العالى والقوة الرائعة تبدو أحيانا في ألوان مفرحة لامعة وحينما تبدو من خلف ستار من أنغام رقيقة حزينة توحى بقصص الأساطير الدقيقة المحس التي قام بأبرازها مصور لوحة الحفلات الانيقة .

(١) أى أنه عالم وموسيقى في آن واحد فأوقليديس هو عالم الهندسة الأفرقي الذى كان يقوم بالمدرس بمدينة الإسكندرية في عهد البطالسة وأما أورفيوس فهو أقدم للموسيقين الأفرقيين .
المراجع

الأوبرا كوميك والأوبرا الهزلية :

وإلى جانب الصيغ المصطنعة للأوبرا بدأ في الظهور نوع آخر منها تنبأ مولير بميل الناس إليه : هذا هو نموذج الأوبرا كوميك أى الكوميديا التى تصل بالفناء وكان الناس حتى ذلك العهد لا يستسيغون إدخال الموسيقى فى الكوميديا إلا فى هيئة فواصل تمزق بين فصولها *intermèdes* ولقد نشأت الأوبرا كوميك بالمرح الإيطالى بيساريس بمد أن أصابت نجاحا عظيما عند الجماهير إلى جانب كوميديا القودفيل (والفودفيل تسمية كانت تطلق وقتئذ على أغاني تلحن كلماتها وفق ألحان معروفة من قبل) وكان إخراج الإيطاليين وتمثيلهم لهذه المسرحيات على جانب من الحرية المطلقة بكل معانيها . ولما كانوا قد تجاوزوا فى تمثيلهم كل الحدود المسموح بها وقتئذ لهذا طلب إليهم العودة إلى بلادهم (عام ١٧١٧) . ولقد تبهم فى الظهور مسارح الفرق المتنقلة فى الأسواق خصوصا فى سوق سان جيرمان وسوق سان لوران .

وفى غضون هذا الوقت أيضا كان نوع آخر من الكوميديا الإيطالية قد قدم إلى العاصمة الفرنسية وإستقر بها بعد أن إستهى الجماهير وهو الأوبرا الهزلية ، ولا يلزم أن نخط من معنى لفظه هزلية ، كما كانت تطلق وقتئذ . فمناذج الأوبرات التى من هذا النوع مما كان ناميا فى القرن الثامن عشر بأيطاليا لم تكن تحتوى على أى من عناصر المبالغة فى التعبير ، وهى نشأت فى الأصل بما كان يعرض من مناظر هزلية بين إستراحات فصول الأوبرات الجديدة

وذلك لراحة أعصاب المشاهدين بأستغراقهم في لحظات من المرح . وهي ذات نموذج رفيع ودقيق وتقوم أساسا على الموسيقى . ولقد نبغ في الوصول بها إلى أروع الدرجات كل من بيرجوليزي وشاروزا وأيضا موتزارت في بعض صفحات له تعد آية في روعة الخيال .

وفي عام ١٧٥٢ قام الإيطاليون بأخراج « أوبرا هزلية » كتبها « بيرجوليزي » ، الذي كان قد اشتهر قبل ذلك في إيطاليا اسمها « الخادمة السيدة » *La Servante Maitresse* . ولقد إشتغل البارون ميلكيور دى جريم ، وهو أحد أهل الثقة بالمجتمع الباريسي ، هذا الإخراج ليروج به هذا الأسلوب الإيطالي لدى المؤلفين الذين كانوا مستمرين في كتابة أوبرات تراجيدية مصطنعة على الطريقة القديمة . ولقد كان لدعابته صدى كبيرا حتى أن دار الأوبرا رأت أنه على صواب وتعاقدت مع فرقة الكوميديا الإيطالية لتمثيل مسرحية « الخادمة السيدة » ، على مسرحها لعدة مرات ولقد أصابت هناك نجاحا هائلا . مما أدى إلى قيام أحزاب من طرفين يستهدف أحدهما أسلوب مسرحية رامو المسماه « كاستور وپولوكس » ، فأعازت الملكة إلى جانب الإيطاليين وكان الملك إلى جانب الفرنسيين ، وأشتعل الجدل في باريس وهو ماسموم وقتش « نزاع المضحكين » *Querelle des Buffons* ، وما كان ليخرج عن حدود تبادل المساجلات المرحية لولا تدخل جان جاك روسو بهجومه العنيف وعلى غير انتظار . ولقد أقحم روسو نفسه في الموسيقى دون معرفته بأمورها . وكان قد كتب بعض مقطوعات الكانتاتا والأوبرات وبعث إلى أكاديمية العلوم بتقارير فنية عن الموسيقى ولم يكن يرى من كل هذا إلا تقدم الموسيقى الفرنسية ، وهو لم يكن

قد سمع من الموسيقى غيرها على كل حال ، لهذا كانت وقع رد رسالته عن الموسيقى الفرنسية (١٧٥٣) شديدا كالمصاعفة رغم ما إشتعلت عليه من حاسة ومجافاة للحقيقة . فقد صرح بأن الفرنسيين لا يستطيعون بالمرّة إنكار الموسيقى الطيبة ، وبعد مرور عدة أسابيع على ذلك ، ودون أن يظن إلى أنه يقف موقفا شديدا بالتناقض ، عمل على إخراج مسرحيته « قديس القرية » Le Devin du Village وهي مسرحية صغيرة لاقت نجاحا كبيرا .

ولقد إستغرقت المساجلات الهجائية وقتا طويلا حتى إنتهت . كما إستعملت فيها أساليب الخداع في الأقناع بوجهة النظر . فأخرجت مسرحية من الاوبرا كوميك وضعتها موسيقى فرنسي اسمه دوڤيرني Dauvergne وهي « المبادلون » Les Troqueurs على أنها مسرحية إيطالية . وبذلك إنطلقت الحيلة وكسب الفرنسيين المعركة بفوز كبير . حتى لقد شهد نهاية هذا القرن إزدهار الاوبرا كوميك والكوميديا ذات الألحان القصيرة Comédie à ariettes التي تعد من كبرى المؤلفات من النماذج الصغيرة المشتعلة في أسلوبها على دقة التفكير ، وقد برز في كتابتها بلز Blaise ومولسني Molesny وفيليدور Philidor .

وكان أم الموسيقيين في هذا الفن وأقوام أسلوبا هو جريترى Grétry المؤلف الموسيقى وعالم النظريات الشهير (وقد ولد بمدينة لييج عام ١٧٤٢ وتوفي بمدينة مونمارانسي عام ١٨١٣) لجلب إلى الموسيقى الفرنسية دقة الحس وجلاء التعبير وطابع شاعري جميل

تغلغل أثره لمدة طويلة في المسرح الغنائي ولكن مما يؤسف له أن نصوص الكلمات في مسرحياته للأوبرا كوميك كانت مطبوعة بطابع التفكير السائد في عصره : مناظر ريفية منسقة ومظاهر من بلاغة الرقة المصطنعة ، كما إزلق المؤلفون بسهولة في توافه الأمور . ومع ذلك فيعد جريزى على جانب كبير من الأهمية بما كان له من صراحة الأسلوب الموسيقى لهذا قد لا يعد إلا مجرد مؤلف سيمفونى بسيط . ولكنه مع ذلك قوى في أسلوب القصة الغنائية . فهو بحق يعتبر النظير الفرنسي ليرجوليزى ويسود مؤلفاته شتى الألوان من الألحان الجميلة والميلوديات الرائعة وهى على جانب من السذاجة ومن نفس التفكير الذى يسود لوحات المصور جرير Greuze^(١) التى كانت تأسرنا بدقتها وبما توحى به إلينا من تعاقب شعور الأسى والفرح .

جلوك :

ولقد أحدث قدوم جلوك إلى فرنسا إختلافا شديدا في مصور المسرح الغنائى . وكريستوف فياليبالد جلوك (١٧١٤ - ١٧٨٧) هو ابن احد حراس الصيد بمقاطعة فرانكن Frankon^(٢) ولقد بدأ حياته يكتب عيقه بمدينة براج كتنى جواب . ثم ظهر بعد ذلك في فينا حيث إلتقى به الأمير ميلزى Müllr وإعطاه إى ميلانو كعازف القبولينثيلر .

(١) جان بايست جرير (١٧٢٥ - ١٨٠٥) مصور فرنسى اشتهر بالأسلوب الإيطالى المؤثر الذى كان يدعو غالبا في قالب مصطنع .

(٢) بعمال غرب بافاريا وعاصمتها بايرويت Bayreuth - المراجع

وهناك درس على سماراتيني Sammaritini وإستطاع في سرعة أن يحتل مكانا يحسد عليه بين مؤلفي الاوبرا المديدين بإيطاليا .

وفي عام ١٧٤٥ إستدعى إلى لندن وفي طريقه مر بباريس وإستمع هناك إلى مؤلفات رامو . وكان هيندل وقتئذ في أوج مجده لهذا إستقبل جلوك باجملترا في شيء من الفتور . وفي العام التالي عاد أدراجه إلى إيطاليا حيث إستعاد حظوته عند أهلها . ولقد قام بالكثير من المؤلفات لبلاط النسا وعلى الخصوص من نماذج الاوبرا كوميك لحنث من نصوص فرنسية كتبت لمسرح الفوار ، Théâtre de la Foire ثم أصبح بعد ذلك رئيسا لأوركسترا الاوبرا فيينا ، وهناك بفضل نفوذ كالزابيجي Calzabigi ومعونته الصادقة امكنه أن يكتب أوبرا « أورفيو » Orfeo (١٧٦٢) التي أحدثت ضجة كبرى وقد أعرض فيها عن الأسلوب الإيطالي بطنطنته وطريقته المصطنعة وإستبدل به أسلوبه الدرامي السلس البسيط . ومن جهة أخرى تعد موسيقى جلوك ذات الأسلوب الأقل غفامة من أسلوب رامو والأكثر عمقا من موسيقى جريزى أقرب بكثير من النوق الفرنسي والتقاليد الفرنسية في الاوبرا منذ عهد لوللى . ولقد تعمق أكثر في قضاء الأسلوب بكتابة أوبرا « أليست » Alceste (١٧٦٦) التي قدم لها بيان حقيق عن أفكاره ولم يدع بها إلا مكانا ضئيلا للعناصر الظهرية والمناظر الخارجية .

ولقد قبلت فينا أسلوبه في التجديد ، وكانت وقتئذ ملتقى لفتى التيارات الفكرية الأوروبية ، واهتمت به أكبر اهتمام ولكن بعد

جدل ومناقشات وبعد أن استطاع اخراج مسرحياته في عناية غير عادية بالنسبة لمصره .

ومع ذلك كان جلوك يحلم بباريس وكان يتنى بأن يحظى باهتمام المجتمع الفرنسي لمؤلفاته وظل خمس سنوات دون أن يقوم على وجه التقريب بكتابة أى شيء لبلاط النسا حتى قام الضابط روليه الملحق بالسفارة الفرنسية في فينا بكتابة كلمات لأوبرا « افيجيني بأوليدا » Iphigénie en Aulide وأرسلها إلى باريس وهناك أعدت ترتيبات مدروسة لمحاوثة جلوك وإلا كان لابد أن يفشل لولا مساعدة إحدى تلميذاته السابقات وهي ماري أنطوانيت .

وكانت اليلة الأولى لإخراج افيجيني (١٧٧٤) حادثاً عظيماً . فكان هناك البلاط والمدينة بأجمعها وتلى ذلك نجاح أكبر بالنسبة لأوبرا « أورفيو » و « أوبرا آليست » وكان بالطبع هناك أيضا من حقدوا عليه وحسدوه من جراء هذا النجاح إلى جانب البعض الآخر من الهواة المخلصين في هوايتهم والذين لم يكونوا يستسيغون مسرحياته فقتلوه « بيهلوان بوهيميا » ولكن بعدوا له المهزلة إستقدموا من إيطاليا بيتشيني^(١) وهو موسيقى على جانب من المهارة والموهبة ولكن في الفن السطحي ولهذا لم يستطع إخماد أسلوب جلوك ، وبعد ذلك بدأت المعركة بين الأدباء وأخذوا يتقاذفون ويتبادلون بشى أساليب

(١) نيقولا بيتشيني Nicolas Piccini ولد بمدينة باري بإيطاليا عام ١٧٢٨ ونوف بباريس عام ١٨٠٠ وفي عام ١٧٥٤ أنار الفسحة بإبتكاره إحدى الأوبرات بنسابل وقد كتب ١٣٩ من مسرحيات الأوبرا وعدة نماذج من الأورانتوز - المراجع .

السخرية والمجاء . وأخيرا جاءهم فكرة وضع المؤلفين في مناقشة على موضوع مشترك فظهرت أوربا «أوفيغيني بطوريدس» ، Iphigénie en Tauride (١) ولكن هذه المباراة الغريبة ، رغما عن نحصر أنصار يتشبن لها ورغم أنهم كانوا في الوقت نفسه يناصبون العداء لما يرى أنطرايت ، إنتهت نتيجتها في غير صالح الإيطالي مما اضطره للعودة إل بلاده بعد أن أقسم ألا يبدع أحداً يحرمه بعد ذلك في مثل هذه المغامرات الفاشلة .

ولقد وضع لنا جلوك عن أفكاره ونواياه فيما يتعلق بأصلاح طريقة الموسيقى المسرحية ، وفي الواقع لقد تناول بالأصلاح صورة الاقضاء الموسيقى كما كان مطبقا لدى الفرنسيين وكان يرى من وراء ذلك رفع مستواه . كما عمل على تنقية هذه الصورة ببسطها مما أصبحت معه طبيعية . كما استطاع أن يضفي على المسرح طريقة من التعبير عن المواقف لم تعرف نظائرها حتى عند قدماء مؤلفي التراجيديات النسائية .

وفي تبسيطه لتلك الصورة وتحريرها من كل غرض ذاتي وكل صفة هازلة حتى لا تشتمل إلا على المواقف النبيلة ، كان جلوك يشدد المطلق النهائي . ومع ذلك فقد تورط في أسلوب ثقيل وعمل . ولكن المسرح الموسيقي على كل حال كان قد بلغ غاء الأسلوب وتوازنه وقوته بما أثر في عصره لومن طويل .

(١) وهي أوربا كلها يتشبن بأيمان من أنصاره لينافس بها غرض الموضوع الذي صكبت عنه جلوك أوربا • أوفيغيني بأوليدس • - المراجع

موسيقى الاوبرات :

وأما طوفان الاوبرات الإيطالية الذى غمر مسارح أوروبا فلا يلزم بأى حال من الاحوال أن يخذعنا بمظهره . فوسيقى الآلات فى الواقع لم تكن تقوم فى تلك الاوبرات إلا بدور ضئيل الاهمية بينما أسندت الاهمية الكبرى للفناء الذى كان ينفذه الحصيَّان *Castrati* من ذوى الاصوات الفسائية (سبرانو) فكانت المسرحية تكتب لواحد من هؤلاء المغنين وكل ما عداه من الأشخاص كانوا يعملون على معاونته فى دوره الاساسى كما كان عليهم أن يحسبوا حسابا لرغباته الفاذة الغريبة (ومن هذه الناحية تجد أن نجوم السينا فى أيامنا لم يأتوا بالجديد فى هذا الباب) . فبينما كانت الصالة تضج بالتصفيق إعجابا بتفريدهاته أو تسمع عبارات التقدير والاعجاب لاهداد منظر من المناظر الخلابة تجد أن المتفرجين كانوا لا يلقون بالامرء إلى أسلوب الاوركسترا أو إلى أسلوب غناء مجموعة المنشدين أو إلى التمثيل الدرامى للمسرحية . وهذه السيادة التى كانت لأسلوب الفناء الاستعراضى *Bel Canto* استمرت متفعية بكل مظاهرها الثقافية فى الموسيقى حتى عهد فاجنر . وكانت الاوبرا طوال هذا الوقت متعة الجماهير الذين كانوا يقبلون عليها فى خمس كبير . كما أصبحت منذ القرن السابع عشر مصدرا للأحداث الكبرى فى تاريخ الموسيقى .

ولكن معظم الموسيقيين فى محاولاتهم لتحسين مركزهم كانوا يبحثون عن ذلك خارج نطاق الاوبرا . ولم يشذ عن ذلك إلا

موزارت الذى تناول جميع أنواع الفاذج الموسيقية بمواهبه الخارقة حتى الاوبرا الإيطالية .

ولقد اشتهر الايطاليون إلى جانب ذلك بسيادتهم في فن موسيقى الآلات وعلى الخصوص في موسيقى الفيويلة . ولقد كان أنطونيو فيفالدى البندقارى (١٦٧٨ - ١٧٤٣) عازف الفيويلة البارع والمؤلف الموهوب ذا أثر هائل من هذه الناحية خصوصا بما كتبه من كونشرتات وبذلك إنتقلت السمفونية الموسيقية من المسرح إلى قاعة الحفلات الموسيقية دون أن يشعر أحد بهذا الانتقال . ولقد بلغت هذه الوجهة من التأليف للآلات في إيطاليا وفرنسا وخصوصا في ألمانيا حدود الجنون حتى ان المؤلفين كانوا يبتكرون منها بالمتات وفي بعض الأحيان بالآلاف . والمثل الواضح على الانتاج الوفير هو تيلبان (١٦٨١ - ١٧٦٧) فقد قام بتأليف ٤٠ من الاوبرات و ٤٠ اوراتوريو في سيرة المسيح Passions و ٣٩ سلسلة من اغاني الكانتاتات للأنفاد في جميع حفلات العام و ٦٠٠ افتتاحية من الطراز الفرئسى الى جانب عدد كبير من المقطوعات الاخرى والسمفونيات والمتاليات الاوركستراية ورباعيات الاوتار والثلاثيات ومقطوعات الكلافسان ... الخ حتى انه اعترف بأستحالة إمكانية حصرها .

وكان الى جانب ذلك مديرا موسيقيا بهامبرج حيث دأب على إقامة الحفلات الموسيقية الى استمرت لمدة طويلة من بعده . وكان أسلوبه في الكتابة صحيحاً ويشوبه في غالب الأحيان زخرفة قوية وفسارات جريئة كان يدخلها في سلاسة وسهولة دون ان يلاحظها المستمع .

وكانت المانيا من هذه الناحية تعيش على ماكان يحلبه لها تيلمان من الخارج ويصفله في أسلوبه دون ان يعتمد على اصدقائه هيندل وباخ . بل كان يعتمد على الإيطاليين كما كان يعتمد على الخصوص على الفرنسيين وبذلك تطورت موسيقى الآلات في جميع دولات المانيا . وكان بلاط مانهايم بوجه خاص يصبو في ان يصبح فرساي الصغيرة حيث كان كبار العازفين على الآلات الموسيقية والمؤلفين الموسيقيين يستدعون اليه من جميع انحاء اوروبا ويؤلفون من حولهم مركزا موسيقيا كبير النشاط . ولقد قامت مدرسة حقيقية من الموسيقيين بمانهايم بعدة إصلاحات مما رغب به هواة الإبتكار من المؤلفين وذلك بفضل ريمخر المورافي وستاميتز البوهيمي الذي بعد اليوم من أساطين إبتكار أسلوب الكتابة للآلات الموسيقية .

ولقد نشأ أسلوب جديد بهذه المدرسة ينحصر في إستعراض اللحن الواحد في عدة صيغ متقابلة ، واما القرار الاساسي للمصاحبة ^(١) Basso continuo فقد إستبدل بعدة ألوان متغيرة في صيغ القرار مما جعله يصل الى حدود التعبير الميلودي . وقد تم ذلك على الخصوص بفضل شوبير Schobert السيليزي الذي كان يعيش بباريس وكذلك بفضل الإيطالي بوكيريني Boccherini والفرنسي جوسيك Gossec .

ولقد وصل كارل فيليب باخ الى حدود نوع من الشهرة لم يبلغها أبوه عن طريق تصدره لحركة الكتابة في نموذج الصوناتة

(١) وهو القرار الهارموني الثابت . - المراجع

الكلاسيكية ، والتي قامت في صورة رد فعل يقابل أسلوب الكتابة الكنترابنطية . كما بدأت تظهر في هذا العصر الكتابة في نماذج الصونات للأوركسترا أى السيمفونيات وبذلك إستبدل عزف البلودية من بعض آلات الأوركسترا بينما تصاحبها بقية المجموعة الأوركسترالية لها (١) بمزفها من الأوركسترا بجميع آلاته وكأنه آلة واحدة كبيرة ذات اصوات متعددة .

ولقد برز المؤلفون الموسيقيون في الوصول الى آفاق بعيدة من إستغلال الألوان المختلفة للطابع الصوتي وكذلك من وجهة الأثر الحارموني والإيقاعي كما كانوا في قيامهم بعملية التفاعل (٢) لآى من الألحان يحورون مقام هذا اللحن ويتناولونه بالتحليل الى اجزائه وتفسير شكله او تعديل صورته بوسائل لانهاية لها . حتى ان الوحدة الموضوعية للألحان ، وهى ما تصل بين الاجزاء المختلفة للقطوعة الموسيقية ، أصبحت وقد حل مكانها وحدة من ألحان مستلزمة وبذلك أضحت وحدة لتنسيق التعبير العاطفي للقطوعة الموسيقية . وفوق ذلك إستطاع المؤلف أيضا مع كثرة عدد الآلات

(١) كما هو الحال فى الكونفرتو الكبير . — المراجع

(٢) عملية التفاعل فى التأليف الموسيقى هى ان يتناول المؤلف جزءا او أجزاء من احد الألحان الأساسية التى سبق إستعراضها وذلك فى سلسلة من الصور والأشكال المحورة لنقوية معنى اللحن من طريق مقابلة هذه الأجزاء بعضها مع بعض حتى اذا أعيد استعراض اللحن ذاته فى النهاية بهسم التفضيس يظهر هذا المعنى قويا . وهذه العملية توجد على الخصوص فى نماذج الحركة السريعة للصونات — المراجع

الموسيقية وتنوعها أن يحصل على آثار صوتية كبيرة رغما عن أن عدد العازفين بالاوركسترا وقتئذ كان أقل منه في أيامنا . ولقد ظل المؤلفون يكتبون إلى جانب ذلك نماذج من الصونان المعدة لثلاث آلات أو آلتين أو للكلافسان المنفرد ثم البيانو .

والكلافسان من الآلات الوترية التي تغمز ، اما بغازات من الجلد أو من ريش الطيور ، وبفضل مجموعة أصابعه الممتدة والمقامات العديدة التي يمكن أن تعزف عليه أمكن الوصول عن طريقه إلى آثار متعددة من الأصوات دون بيان تفصيلاتها الصوتية . ولهذا أصبح لابنى بحاجات التعبير التي أدخلت وقتئذ في عالم الموسيقى . وعندئذ قام كريستوفورو ، مصمم الآلات الموسيقية بفلورنسا ، بإبتكار البيانو ذو « الشواكيش » (حوالى ١٧١٠^(١)) وذو المعدات الميكانيكية الأساسية الموجودة به الآن . ويرجع الفضل في إستغلال هذا الابتكار من الوجهة العملية وفي تعميم إستعماله إلى جوتفريد سيلبرمان Gottfried Silbermann .

ومن جهة أخرى كان هناك سيد الكلافسان ، المؤلف والعازف البارع ، دومينيكو سكارلاتي (١٦٨٥ - ١٧٥٧^(٢)) ، وهو ابن أليساندرو ، وكان أول الأمر مدير الموسيقى بكنيسة سان بيترو بروما ثم أستخدم بلندن لإخراج بعض الاوبرات وبعد ذلك أستدعى

(١) وصححه حوالى عام ١٧١١ (أنظر قاموس اكفورد للموسيق وفيره من المراجع الشاهجة) - لراجع

(٢) وهو في رأينا يعتبر نظير كوبرات بإيطاليا . - المراجع

إلى لشبونه لتدريس الموسيقى لبعض الأميرات وأخيرا إلى مدريد ليعمل كمألف على الكلافسان لدى الملكة ولقد وضع أوبرات ونماذج من الكاتاتنا ولكن مقطوعاته التي كتبها للكلافسان هي التي خلدت ذكراه . وهي ليست بمقطوعات لموسيقى وصفية وإنما هي في صورة « التمرينات الدراسية » ، كما كانت يسميها هكذا ، لكنها على جانب من الروعة في أناقتها . ورغمما عن أنها ترمي إلى تأكيد الحركات الفنية للمزف وتنمية اللغات الدقيقة إلا أنها مبتكرات تشمل على أسلوب لامع في بلاغته كما أن كتابتها تمهد إلى الكتابة الموسيقية للبيانو بل أنها تناسب المزف عليه ^(١) .

أما كليمنتي (١٧٤٦ - ١٨٣٢) فقد قام بالتأليف في عصر كان البيانو قد شاع فيه ، ولهذا فلوغاته شأن كبير ضمن المؤلفات الموسيقية للبيانو . وهو مولود روما وعاش في لندن كما أقام أيضا لمدة طويلة بسانت بطرسبرج وفي برلين ولقد كان على الخصوص من أشهر الاساتذة ، لهذا يتصل اسمه بكثيرين من كبار الصانين الذين كانوا من تلاميذه .

هايدنه :

فرانز جوزيف هايدن (١٧٣٢ - ١٨٠٩) هو ابن أحد صانين

(١) واليوم تعزف جميع هذه المقطوعات ضمن برامج البيانو أكثر من عزفها على الكلافسان بعد أن أضحت من الآلات النادرة في برامج الحفلات الموسيقية. - المراجع

المربات والمحاريك بمجنوب النسا . ولقد إلتحق ضمن صبيحة فرقة
المثشدن بمكنيسة سانت إيمان بفينا وبدأ التأليف الموسيقى وهو
صغير جدا وكان يشقف نفسه بنفسه من قراءاته هنا وهناك عن
أصول الموسيقى . ثم أنه ظل في خدمة الكونت فون مورزين
Von Morzin يقود له أوركسترا صغير .

ولقد تزوج من ابنة حلاق بفينا وكانت امرأة ذات مظهر صارم
وخلق كريب وربما كانت تجعل حياته شاقه للغاية لولا أنه بطبعه
كان من أسعد البشر في هدوئه . ولقد ظل طوال حياته ينعم بهدوء
الطبع ورضى النفس بما قسم له من حظ .

وقبل مجيء حركة الرومانتيك وما تبعها من قلب في أوضاع
التفكير والمواقف . وقبل ظهور الصابرة الذين إحتسار في فهمهم
معاصروهم كان هايدن من المؤلفين المجتهدين الذين لم يكونوا يطمعون
إلا في ممارسة مهنتهم في دقة وأمانة . والذين عندما كانوا يصفون
على مؤلفاتهم ألوانا من البقرية كانوا دون شك يقومون بذلك دون
جهد ودون أن يفتنوا إلى هذا ، مثلهم في ذلك مثل الشجرة الطيبة
التي تثمر ثمارا طيبا .

وفي عام ١٧٦١ استدعى هايدن ليياثر الرئاسة الموسيقية لكنيسة
أمراء إسترهازي وظل خلال الثمان والأربعين عاما حتى وقته يقوم
بوظيفته أحيانا بالفعل وحينما من الوجهة الاسمية فقط .

وام حوادث حياته هي رحلاته إلى إنجلترا . وكان دائما يتلقى
التأييد والموافق من لندن فذهب إليها مرتين في عام ١٧٩٠ وفي عام ١٧٩٤

ليقود الاوركسترا في عزف سيمفونيات جديدة . فكان هناك موضع حفاوة وتكريم من جانب نبلاء الانجليز . ولقد تعرف هناك على ميندل . ويمكننا تلمس صدق هذا اللقاء في كبار مؤلفاته من الاوراتوريو التي وضعها في شيخوخته : وهي « الخلق » ، *Création* و « الفصول » ، *Les Saisons* حيث نراه يعبر لنا في مضارة نائقة عن تحمسه في حب الطبيعة ولكنها تعد من جهة أخرى من قبيل الاستثناء في مؤلفاته إذ أن الاهمية الكبرى لا تنحصر فيما كتبه من مؤلفات غنائية وإنما على الخصوص في صوناتاته وسيمفونياته وهو من هذه الناحية عرف كيف يقدم لموسيقى الآلات نموذجها الكامل . ومنذ الصغر قام بتأليف رباعيات للوترات خلدت مجده كما تشهد سيمفونياته المائة والاربعة بالتطور العجيب لفنه . والسيمفونيات الاولى منها رائعة بالحانها الفنية وتنوع حركتها وأسلوبها الحلو . وهناك تجد من بينها مقطوعات من أشهر ما وضعه من السيمفونيات مثل سيمفونية « الظهر » ، وسيمفونية « الدواع » . وفي سيمفونيته الباريسية (التي ألّفها لباريس عام ١٧٨٠) كما في سيمفونيته التي كتبها إلى لندن إعطبت بها شخصيته العميقة . كما تجده أعرض في أسلوبه عن الطلاقة الإيطالية وأختار الحانا شعبية قصيرة قام عن طريقها بمدة تفاعلات هائلة . كما يتضح لنا منها أيضا ميلوديات خلابة على غرار تلك التي وضعها صديقه الصغير موتزارت . وينتقل منا أيضا خلالها من الاستعراض الساذج البسيط إلى أعلا مراتب الخواطر الجميلة والمواقف الدرامية .

وموسيقى هايدن هي كالأزهار البانعة من وسط الموسيقى التي

انتشرت في المجتمعات الأوروبية الأرستقراطية عند نهاية القرن الثامن عشر. وفي هذا الوقت كان أمراء جنوب ألمانيا والنساء وبوهيميا والمجر يتنافسون بطريقة فعالة على إقتناء فرق الاوركسترا العظيمة والمؤلفين الموسيقيين . وعندما كانوا يتركون بلادهم ويفدون على فينا في فصل الشتاء كانت تبدو العاصمة عندئذ بمخلائها الثقافية الرائعة في مظهر عارق للعادة .

موتزارت :

وأما موتزارت فكان أصغر من هايدن بنحو أربعة وعشرين عاما ولكنه توفي قبله بثمان عشر سنة . وقد عرفا بعضهما وكان كلاهما يقدر الآخر حق التقدير . وتضخ آثار تقديرهما المتبادل مما ألفاه من رباعيات وسيمفونيات . وكان ليوبولد والد موتزارت مساعد مدير الموسيقى لدى أمير أساقفة سالزبورج وقد رزق بثمانية من الأبناء لم يش له منهم سوى إثنين ماريا آنا وقد ولدت عام ١٧٥١ وفولفجانج أمادوس وهو مولود عام ١٧٥٦ ولقد عاشا متحابين .

وكان ليوبولد مريبا بارعا كما أن فولفجانج يدين له بتنشئة المبكرة . وكما تكثر الأساطير والروايات عن ثقافة موتزارت الصغير وتحذلقه : فيقال بأنه في الرابعة من عمره كان يرتجل عزف المقطوعات على البيانو كما أنه كان في السادسة من عمره عندما قام أبوه بتقديمه

وأخيه مختلف العواصم . ولا بد أن طفولته ذات الطابع الحساس
قد أثرت فيه طوال حياته .

وفي باريس التقى بجون شوبر السيليزي (الذي كان قد تأقلم
بطابع باريس) واستمع إلى صوناتاته فأستهوته بما اشتملت عليه
من دقة في التصميم ومن شاعريه (ويلاحظ أن أولى مؤلفاته التي
نشرت ظهرت بباريس ومن ضمنها صوناتين أهداها إلى الأميرة
فيكتوار دي فرانس) .

وعند وصوله إلى لندن التقى هناك بشخصية أخرى لا تقل أهمية
وهو يوهان كريستيان باخ الذي تعلم بميلانو فأتاح له بذلك فرصة
تفوق مفتاح الاسلوب الإيطالي . وبعد ذلك عاد إلى فرساي وباريس
ولقد ظل يمرح في طفولته الخلابة رغم ما لاقى به من مواهب
التبوغ وما أحاطه من ملق .

وكان قولنجانج في العاشرة من عمره عندما عاد إلى سالزبورج
ليؤلف أولى مسرحيات الأوراتوريو ومسرحيته الأولى من الأوبرا
كوميك . وفي الثانية عشر من عمره تولى قيادة عزف الموسيقى
لقداس كير . ثم أنه عين بعد ذلك مديرا موسيقيا بيلاط أمير
الاساقفة ثم تبع ذلك رحلته الموفقة إلى إيطاليا . وهناك كان
يصفق له الملوك لإعجابا . كما قلده البابا بعض الأوسمة . وفي نابولي
طلب منه الجمهور خلال إحدى الحفلات التي كان يعزف فيها على
الكلافسان أن يخلع عاتمه كان يلبسه في إصبعه ظنا منهم أن نبوغه
الخارق في العزف ربما يعزى إلى سحر يأميه من الخاتم . ولقد ألف

هناك بعض الاوبرات ولكنها لا تشمل على أفضل أساليبه وربما كان للسبوة التي أتم بها تأليفها ما جعله يفتقر عندئذ إلى إرشادات الاساتذة ليدربونه على أفضل الطرق الفنية المتينة للفن الكلاسيكي .

وأما في رحلته الثانية إلى باريس تلك التي قام بها بصحبة والدته - حيث ماتت أثناءها - فقد أغضبه أن لا يلقى ترحيبا كما كان في الماضي ولا عجب في ذلك فلم يعد بعد ذلك الطفل النابغة بل أصبح رجلا عليه أن يشق طريق مستقبله بنفسه لهذا عاد حزيناً إلى سالزبورج وظل خلال الأربع سنوات التالية منقطعاً لتأليف ما كان يطلب منه من موسيقى فكتب مقطوعات للكنيسة ومقطوعات من موسيقى الحجرة في أسلوب « مذهب » ولكن في رشاقة أمكنه بها أن ينتج الروائع بالرغم من كثرة طلبات سادته وقصور فهمهم له . وبذلك استطاع أن يتم تدريسه على التأليف من كل أنواع الموسيقى . وعلى غرار روائع باخ وهيندل ألف نماذج هائلة من الموسيقى البراقة وهي موسيقى القداس من مقام دو للديوان الكبير . والملقب « بالتويج » ، والقداس الكبير من مقام دو للديوان الصغير ، كما طلب منه أمير بافاريا تأليف أوبرا فوضع مسرحية « أيدومينيوس » .

ولما استبد به الضيق من سالزبورج ، من سكانها البورجوازيين ومن أميرها ، استقر بفينا (١٧٨١) وهناك طلب إليه جوزيف الثاني « الامبراطور الفيلسوف » أن يؤلف له مسرحية غنائية (١)

(١) وهي النموذج الألماني من الأوبريت الذي يشبه الأوبرا الانجليزية الصاعدة لأشتماله على تمثيل بالكلام يتخلله مقطوعات غنائية . - المراجع

Singpiel وهو نوع من «الأوبرا كوميك» الألمانية من أصل شعبي نبغ فيه المؤلف الموسيقى هيلر^(١) Hiller وعندئذ وضع موزارت مسرحية «إختطاف من سيراليو» ولكنها لم تفرز بأعجاب الإمبراطور فأعرض عن إهتمامه بالموسيقى الشاب .

وفي نفس السنة أيضا تزوج موزارت من كونستانس فير. وهي امرأة ودود سريعة العزم بلا روية وكانت موسيقية أكثر منها ربة دار . ومنذ هذا الوقت وقد تحولت حياة موزارت إلى صراع مضى مع الصعوبات المادية التي تجمعت من حوله بصورة عجيبة . ولكي يخفف من وطأة هذه الصعوبات عمد إلى إعطاء دروس خاصة في الموسيقى لتلاميذه كما كان ينظم حفلات موسيقية صغيرة بمنزله نظير أجر لحضورها (وكان هايدن يقوم فيها بعزف دور الفيلونة الثانية) .

وفي عام ١٧٨٥ ألف أوبرا «زواج فيجارو» في ستة أسابيع ولكنها فشلت بفينا بسبب عدة مؤامرات دبرت لها . في حين أن براج أظهرت إعجابها بها وطلبت إليه أن يؤلف أوبرا «دون جوان» وهي مسرحية بلغ فيها قوة غارقة من التركيز الدرامي . وفي عام ١٧٨٨ كتب سيمفونياته الثلاثة الكبار : من مقام «دو» ، يمول للديوان الكبير ومن مقام «صول» ، للديوان الصغير ومن مقام «دو» ، للديوان الكبير . كما أخرج أيضا براج عام ١٧٩١ أوبرا «تينوس الرقيم» بمناسبة تنويع ليوبولد الثاني ثم أوبرا «العلوت السحري» خاصة بمسرح فيينا المتجول . وهي مسرحية تثبته أسطورة تضم

(١) يوهان آدام هيلر (١٧٢٨ - ١٨٠٤) Johann Adam Hiller — المراجع

عدة مفارقات فهي آية في روعة الخيال والفكاهة والنبيل والمظلمة ولا يضارعا من موسيقاه في روعة الخيال إلا موسيقى الخناسية من مقام دى ، يمول للديوان الكبير . كيف استطاع إذن أن يؤلف مثل هذه الروائع في وقت كان خلاله يناضل لإزاء شتى المواقف المادية والادبية ؟ .

وأما مسرحية د الفلوت السحري ، فقد أكسبته شهرة واسعة فتواردت عليه الطلبات والمقترحات من كل صوب ... ولكن هذا جاء متأخرا فقد كان الاجهاد قد أضناه وتوفى بعد بضعة شهور تاركا على فراشه أوراق موسيقى لم تتم أعدت د لصلاة الجنائز ، ودفن جثمان هذا الملك موتزارت ، في المقبرة العامة .

ولقد كانت رسالة موتزارت ، وقد ولد في قلب أوروبا عند ملتقى عدة مدنات ، بمثابة مفارقة بين عصرين فهو يقع بين كلاسيكية هايدن ورومانتيكية شوبرت وكلاهما نمساوى مثله وهو أيضا يهد لبيتهوفن مع الفارق في أن بيتهوفن يستهل دولة الموسيقيين الذين برز نبوغهم في التعبير عن الألم بينما كان موتزارت كسائر أهل عصره لا يفرح إلا في إشاعة البهجة من موسيقاه مع احتفاظها بسماة النبوغ التي لا تقل بها عن أى موسيقى أخرى .

ولا يمكننا تناول مؤلفات موتزارت الستائة بالوصف في بضعة سطور ، وهي ما تركها لنا بعد حياته القصيرة ، ولكننا نستطيع على كل حال أن تبين منها بهجته وحنانه وأناقته الرائعة وصفاء قلبه . ولقد استمع في حياته إلى عدد عديد من المقطوعات الموسيقية

وحفظها كلها . ويقول أبوه أنه كان يستطيع تقليدها كلها
وفي هذا خطر عظيم ولكنه تجنبه على كل حال ومن
الجازر أيضا أنه كان يقلدها ولكنه دائما ظل هو بعينه محتفظا بشخصيته
في وضوح وجلاء .

وسواء كان يؤلف للفلوت أو للكلافسان أو كان يكتب في
قوة ونظام رائع للنماذج البنائية السيمفونية الكبيرة فهو يحتفظ دائما
بطابع نصارة الغباب الذي لا يجاريه فيه أحد . ويقول موتزارت بأنه
كان يشقى في بعض الأحيان في إعداد كراساتة للموسيقى الاوركستالية .
ولكننا نفك في ذلك إذ يخيل أنه كان يرتجلها تقريبا وكان أيضا
يتحدث البنا فيها بلغة مألوفة في صورة الحان متدفقة أو مقطوعات
يسرها البنا في حنان أو تضحكات من الغضب أو عبرات أو دعايات
مرحة أو ثورات من المواطن أو فقدان عابر للأمل أو نشوة
للقلب . وكل هذا كان يصاغ في أسلوب موسيقى نقى بل في دقاء
موسيقى ، رائع مما لا نستطيع معه إلا ترديد الكلمة المأثورة : إن
موتزارت هو الموسيقى بعينها .

الفصل السادس

عرش الروماتيك

عهد الثورة و نابليون :

لقد رأينا الدور الهام الذي لعبته الملكية والاستقراطية في تاريخ الموسيقى لهذا فإن الموسيقى قد أصبحت بهزات عنيفة في عهد المقصلة (١) .

وقبل هذا العهد كان جوسيك قد إنساق مع التيار السائد بأنجماحه نحو السيمفونية كما أنه قد ألف بعض نماذج الأوراتوريو ذات مظهر مسرحي قوى وكذلك بعض السيمفونيات ورباعيات الأوتار .

وفي عام ١٧٧٠ قام بتأسيس جماعة « الحفلات الموسيقية للهواة » ثم أنه استأنف الحفلات الموسيقية الدينية Concerts spirituels (التي أسسها فيليدور عام ١٧٢٥) والتي كان هايدن قد كتب لها سيمفونيات رائعة . ولكن عندما نشبت الثورة توقف كل هذا على الفور . وقد عين جوسيك مديرا للحفلات الموسيقية الوطنية . كما كان هناك إلى جانبه موسيقيين أمثال داليراك وكاتيل ولسوير قاموا بوضع مؤلفات موسيقية من أسلوب منسق لاحتفالات الثورة . ويعد من

(١) اى عهد الثورة الفرنسية — المراجع

أم المؤلفين الموسيقيين في هذا العهد كل من ميبيل (١٧٦٣ - ١٨١٧) مؤلف د أنشودة الرحيل ، Chant du Départ ، وأوبرا د جوزيف ، التي تشتمل على أجزاء عظيمة في روعتها وشيوييني (١٧٦٠ - ١٨٤٢) الذي أقام بفرنسا منذ عام ١٧٩٨ وهو موسيقى على جانب من العلم ولكنه لا يعد من النوابغ . ولقد شغل وظائف رسمية هامة في عهد الثورة وفي عصر نابليون . ولكنه عندما لم يجد على إعجاب نابليون رحل إلى فيينا ثم عاد إلى باريس عام ١٨٢٢ حيث كان هناك مديرا قديرا لمعهد الكونسرفتوار . ولقد شهدت باريس في عهد الثورة لإنشاء نحو ستين من القاعات الموسيقية بما في ذلك خمس عشرة إختصت بالمرح الفئاني . ولكنها في الواقع لم تكن من مستوى عالٍ وإلى جانب ما كان يمثل بها من مسرحيات العهد الماضي للأوبرا كوميك فإن المؤلفات الجديدة لم تكن دائما مستساغة . ولو أن الجمهور كان يصفق لمسرحيات ذات عناوين براقية مثل : « الحياة المائيلة لرجل من عهد الجمهورية » ، و « أفراد الشعب الحقيقيين » .

وكانت الأوبرا الكلاسيكية قد أحرزت نجاحها لآخر مرة على يدى سبوتيني وكان يعد وقتئذ بصفة شبه رسمية مؤلف الموسيقى لمعهد امبراطورية نابليون . وقد بلغت أوبرته « النشادة الطاهرة » ، La Vestale أوج العظمة . وقد شغف نابليون بصفة خاصة بالموسيقى الإيطالية وكان يابسط التابوليتاني مورده الخاص من هذه الناحية ، وهو موسيقى ناب وعل جانب من المرونة الرائعة .

ويتضح لنا إذن كيف كان هذا العهد بمثابة التمهيد إلى سيادة

الموسيقى الإيطالية على مسرح الأوبرا بينا هيات التوزيعات الكبيرة
للالات الموسيقية التي قام بها شيرويني وليسوير إلى مؤلفات بيرليوز
وكبار المؤلفين الرومانتيك رغم ما لاسمت به من برود الطابع .

بيتهوفن :

ولد لودفيج فان بيتهوفن بمدينة بون (١٧٧٠ - ١٨٢٧)
حيث كان جده يعمل بها رئيساً لمنشدى كنيسة البلاط وكان أبوه
يعمل ضمن هذه الفرقة كخفي من درجة التنور ^(١) ولكنه كان إلى
جانب ذلك رجلاً ذا شخصية غير مهذبة . فلم يلقه إلا قشور
الموسيقى . والواقع أن بيتهوفن لقن نفسه بنفسه بما كان يلتقطه مصادفة من
هنا وهناك وعين إلتقى بهم من الموسيقيين . وربما كانت هذه الدراسة
دون الحطة الثابتة أو المتابعة المنتظمة تصبح عديمة الجدوى لولا أنه أظهر
منذ طفولته المبكرة صفات النبوغ الفطري . ففي الثامنة من عمره
كان يعزف الكلافسان في الحفلات العامة وفي الثانية عشرة أصبح
عازفاً للأورغن في البلاط كما استطاع في الثالثة عشر من عمره أن
ينشر ثلاث صوناتات من تأليفه . ولقد جعل منه نبوغه المبكر شخصية
ثانية لموتزارت . لهذا أرسل إلى فيينا حيث يرجع أنه تلقى هناك
الدروس على موتزارت ولكنه إضطرت إلى إنهاء هذه الإقامة

(١) يقسم صوت الرجال في الأنداد إلى ثلاث طبقات : - : طبقة الصوت
المنخفض (الباص أو الباس) ب - : طبقة الصوت المتوسط : الباريتون ج : طبقة الصوت
الرفيع : التينور . - : المراجع

بسرعة بسبب وفاة والدته . ونتيجة لذلك أصبح يواجه أعباء مادية ثقيلة رغم حداثة سنه . وكان عليه من هذه الناحية أن يتم النقص الذى أوجده تصرفات أبيه غير المنطقية .

وفى عام ١٧٩٢ أرسله الأليكتور إلى العاصمة النمساوية ليدرس من جديد فاستقر بها إلى آخر حياته . ولقد فطن مجتمع فينا فوراً إلى عبقرية يتهوفن فأيدته وصفق له .

وكان هايدن أفضل معلم له فوضع أولى مؤلفاته بتأثير من سطوته : ثلاثياته مع البيانو وصوناتاته للفيولنشيلا والبيانو وسيمفونيته من مقام دو للديوان الكبير (١٨٠٠) ، ولكنه شغف أيضاً بالقوة الميلودية للألحان موتزارت كما أنه طبق فكرة تفاعل الألحان التى ابتكرها هايدن . وفى صوناتاته قام بعملية عرض اللحنين المتعارضين (١) إلى جانب استمراره فى التأليف من النماذج البنائية التقليدية . ولكنه عندما كان يعالج المادة الأوركسترالية والطريقة التى يوزع بها الآلات بأصواتها المختلفة لكى تؤيد الفكرة الموسيقية الأساسية وتدعم معناها وتقوى التعبير عنها كان فى كل هذا قد بلغ حدود الطرافة والابتكار .

(١) ويقصد بذلك : اللحنين الأساسيين اللذان تقوم عليهما الصورة البنائية لنموذج الحركة السريعة لصونات . فكان اللحن الأول عادة من طابع درامى والثانى من طابع غنائى وهما بذلك يتعارضان من حيث الطابع . وهذا التعارض لازم لأقامة المقابلة فى أسلوب الكتابة من هذا الغالب تلك التى حرص على إظهارها مؤلفوا صونات السيمفونية من كبار الكلاسيك والرومانتيك كما لا يزال يحرس عليهما المؤلفون المعاصرون أيضاً . - المرجع

الى هنا كنا دائما لاتحدث الا قليلا عن حياة الموسيقين الخاصة
ذلك لان المؤلفين الكلاسيك لم يكونوا يظهرونا على حالاتهم النفسية
من موسيقاهم بل كانوا يستهدفون عن طريقها الانسانية العامة -
فكرة الانسان بوجه عام - وذلك في صور عائدة من الجمال المطلق
ولكن الحال تختلف مع يتهوفن ومن تبعوه إذ نجد مؤلفاتهم وكأنها
جزء من حياتهم فهي لذلك بمثابة التقوير الشخصي وبالطبع قد
بولغ في تصوير الدور الذي لعبته حياتهم الخاصة في تكييف مؤلفاتهم .
ولكننا لو اسقطناها كلية من حسابنا فقد يكون هذا جهلا كبيرا
منا بدقائق هذه المؤلفات . وهنا بالذات يقع الحد الفاصل بين عصر
الكلاسيك وبين الرومانتيك أصحاب الطريقة الذاتية ، فهناك إذن كنا
نستمع ببساطة الى الموسيقى وحسب بينما لا نستطيع الاستماع الى
موسيقى يتهوفن دون التفكير في شخصية يتهوفن وحياته العاطفية
النفسية تلك التي يبدو أنها كانت تلهب خياله . فكلما اعتقد أنه اصاب
الراحة والطمأنينة الى جوار امرأة لم يكن هذا إلا بمثابة تمهيد فقط
لتجفمه آلاما أقسى وأمر . وهذا بالذات السر في انه كان
يستوحى مؤلفاته من آلامه .

• • • •

لقد أحب جوليتا جيتشاردى التي اهدى اليها صوته و صوته
القمر ، عام ١٨٠٢ وفي السنة التالية تزوجت من الكونت جالينبرج

ولقد كان وقع ذلك اليما على بيتهوفن حتى أنه فكر في الانتحار^(١).
لقد مر بفترة من حياته تعاقبت عليه خلالها حالات من الثقة في
رحمة الله ومن الاستسلام لليأس والقنوط . وكانت هذه الفترة
بالذات هي التي أنجز خلالها كبار الصوناتات البيانو (صوناتات من
مقام دو للديوان الصغير وصوناتات كرويتزار^(٢)) والأغاني الدينية
والسيمفونية الثانية (١٨٠٣) .

ولقد كان لنجاح أنظمة الثورة الفرنسية ولانتشارها بأوروبا بفضل
نابليون ما حفز بيتهوفن لأن يؤلف « سيمفونية البطولة » ، *Sinfonia*
Eroica عام ١٨٠٤ التي أهداها إلى القنصل الأول نابليون^(٣) ولكن
هذه السيمفونية قد أثارَت معاصريه بأسلوبها الجريء وبتشعب تشكيل

(١) هذه الرواية مبالغ فيها والمعروف أن بيتهوفن لم يفكر في الانتحار إلا مرة
واحدة في نوفمبر ١٨٠٢ — أي قبل أن يتزوج جوليتا — وذلك عندما أصيب
بالصمم وأصبح لا يستطيع التفاهم إلا بالكتابة وقد سجل ذلك في وثيقة معروفة باسم
« وثيقة هابلجين شتاد » ولكنه على كل حال استطاع أن يتغلب على هذه الأزمة
النفسية بماله من قوة الشخصية الخفية — المراجع .

(٢) لم يكتب بيتهوفن صوناتات كرويتزار البيانو وإنما كتبها للفيولينة والبيانو
(٣) يستند المؤلف على رواية لشيندلر ، صديق بيتهوفن ومؤرخ حياته ،
مؤدداً أن بيتهوفن كانت قد أهدى السيمفونية إلى بوتابرت عندما كان قنصلاً أولاً
« بحكومة الإهانة » ولكنه لما علم بتعيينه نفسه « امبراطوراً » لفرنسا ولحظ دول
أوروبا نار ومزق صفعة الأعداء واكتفى بتسمية السيمفونية « سيمفونية البطولة »
Sinfonia Eroica . ومن الصعب التسليم بهذه الرواية فلنحس البطولة التي تدور عليه
موسيقى السيمفونية أخذه بيتهوفن عن موتزارت في افتتاحية « باشييان وباشيين »
وفكرة البطولة فديعة عند بيتهوفن ولها أصداء متعددة في موسيقاه السابعة واللاحقة
على هذه السيمفونية — المراجع

أجزاء ألحانها وتزاحها في عملية التفاعل بما جعلها تبدو في بنائها دون الوحدة التي تصل بين أطرافها . كما أثارهم أيضا بأسلوبها المشدد الذي يظهر بجلاء ذلك التحول في أسلوب التأليف واتجاهه نحو طريقة الرومانتيك .

وفي عام ١٨٠٥ مثلت أوبرا فيديليو بفينا بعد خمسة أيام من دخول القوات الفرنسية لتلك المدينة . ولكنها لم تصب نجاحا كبيرا وقتئذ ولقد أعيد تنظيمها وأدخل عليها تعديل جوهري عام ١٨١٤ .

وفي هذه الفترة خُطب بيتهوفن تيريزا برونزفك فكتب سيمفونية من مقام سي بيمول ^(١) وهي أكثر سيمفونياته رقة وحنانا وعذوبة للألحان . وكتب إلى تيريزا صوناتة من المجموعة رقم ٧٨ وإلى أخيه صوناتة « الأحاسات الغياضة » Appassionata ^(٢) كما وضع السيمفونية الخامسة من مقام دو للديوان الصغير والتي هزفت لأول مرة عام ١٨٠٨ في نفس الوقت مع « السيمفونية الريفية » ^(٣) . وهذه السيمفونية تبدأ بالحن الشبير الذي يصور « القدر وهو يطرُق بابه » ^(٤) وتسير الموسيقى فيها بأسلوب درامي قوى وختامها هائل .

(١) وهي السيمفونية الرابعة وقد تم تأليفها عام ١٨٠٦ .

(٢) وكلامها لبيانو .

(٣) وهي السيمفونية السادسة من مقام فا للديوان الكبير ، - المراجع

(٤) هذه الرواية من نسج خيال شيندلر صديق بيتهوفن ومؤرخ حياته التي لازمه منذ عام ١٨١٩ حتى وفاته . إذ من غير المقبول نسبها لبيتهوفن وهو عندما أراد أن يكتب سيمفونية تصويرية بين لنا قصه بالتدوين على كراسة التوزيع لألات الاوركسترا كما هو الحال في السيمفونية السادسة فساها بالريفية وسمى الجنس صوتي =

وأما السيمفونية الريفية فيفسر روح أسلوبها عبارة كتبت على الجزء الموزع لمزف الفيولينه الأولى وهي : « تعبير عن المشاعر أكثر من مجرد التصوير ، وفي الواقع هذا هو المهد الذي قطعه على أنفسهم كبار الرومانتيك فهم يعبرون عن كل شيء بقيمته الشعورية . وفي هذه السيمفونية التي تعد من كبار المؤلفات الموسيقية التصويرية المشتقة على أعذب الألحان نجد يتوهم لم يهتم بمحاكاة أصوات الطبيعة بل عني بالتعبير عن المشاعر التي ولدتها الطبيعة في نفسه .

وفي الحق لقد أراد شرح مؤلفاته أن يضمه على الخصوص في موضع التعارض مع كل من سبقوه . ولكن الموسيقى الوصفية قبله لم يكن لها هدف يختلف كثيرا عن هدفه منها وينحصر وجه الاختلاف فقط من حيث أسلوبها .

وفي عام ١٨١٢ كتب السيمفونية السابعة من مقام د لا ، ذات الأسلوب المتوئم والسيمفونية الثامنة من مقام د فا ، في نفس الوقت تحريبا ويسودها طابع الهدوء ، ولا يجاريه أحد في قوته في قوة عبقريته وفي إعتداده بوقار رسالته الفنية . وكان يعيش في صلة من الصداقة مع أرفع الشخصيات من نبلاء فينا . وفي وقت توقيع معاهدة فينا عندما كان يتناول العشاء على مائدة الأرشيدوق

== ترمز لها ابرزها الحقة بما يلي (١) شعور بالسعادة عند لقاء الريف
(٢) « على شاطئ التندير » (٣) خللات الفلاحين المرحية (٤) زوينة
(٥) شعور بالأمتنان والسعادة لمودة الصحو من بعد العاصفة . — المراجع

رودولف (١) كان يطيب له أن يرى الملوك الأجانب يتقربون منه على حد تعبيره .

ولكنه مع ذلك قد تعرض إلى شئ الازمات المادية والادبية فقد كان عليه أن يفقد كل أمل في أن يتزوج من تيريزا كما لم تحقق له تلك الوعود المالية التي قطعها له الامراء لمساعدته - (الارشيدوق رودولف والامير لوبكوفيتس والامير كينسكي كانوا قد وعدوه بمثل مالى كبير لكن يعرض عن قبوله اقتراح جيروم بوناپارت ملك ويستفاليا) - وكان إلى جانب ذلك قد اعتاد حياة اليسر ولم يستطيع أن يتقصر من مستوى معيشته .

وقد أخذ نفوره من الناس وعدم تسامحه معهم يزداد يوما بعد يوم حتى أضى في نهاية الامر يعيش في عزلة مطبقة . فكان يشكو في كبرياه لا تخلو من المرارة من أن الناس قد انصرفوا من حوله وكأن مجتمعه قد تخطى عنه وقد أغرته مباهج الاوبرا الايطالية السهلة . لهذا كان أى تساهل من جانبه من هذه الناحية منافيا لكبريائه . فقد دأب على التمسك في عنف بما لعبقريته من حقوق لدى كبار الشخصيات حتى لم يعد أمامه إلا أحد أمرين أما التقهقر والاخلاق إلى السكينة وأما أن يصبح أعظم شأنا وهو في عزله . وقد أصابه جرح بليغ في نفسه فلم يرد على كل حال أن يظهر ولم يكن يثق

(١) وقد اهدى له بيتهوفن صوناتة البيانو العظيمة المروفة باسم صوناتة « البيانو ذي المواكيش » Hammerclavier - المراجع

في الناس وانما وثق في الانسانية لهذا كان يقيس نفسه بالقدر فكان يواجه بذلك العالم الخارجى وعالمه الباطن ...

ومن أجل ذلك نجد بيتوفن قد تخطى في حرية تامة كل الحدود التقليدية وقلب كل الصور البنائية الكلاسيكية ليذهب بعيدا مع أدق التعبيرات عن مشاعره ، كما أصبح أسلوبه أكثر صرامة وأكثر تجريدا وفى نفس الوقت أطوع إستجابة لمواقفه المتدفعة .

وزاه إذن وقد عاد إلى أساليب الفوجة والبوليفونية وسائر الأساليب الكونترابنتية التي كان قد اعرض عنها المؤلفون منذ عهد باخ ، وفى صخب ثوراته كان يسخر كل أنواع التعقيدات الفنية في أدق ألوانها ، ويتضح كل هذا من صوناتاته الخمسة الأخيرة للبيانو التي ألفها بين عام ١٨١٥ ، ١٨٢٢ ومن موسيقى القداس الذي وضعه من مقام رى وقد وصل به إلى أسمى الآفاق عن طريق صرح بنائه الفخم وجولاته الشعورية الرائعة التي يتعد فيها كثيرا عن نقطة البداية .

وفى عام ١٨٢٤ قام بعض الهواة من أهل فينا بتأييده ماليا ليتمكن من إخراج سيمفونيته التاسعة والتي قبلت بحماس رائع وامكن القول بانها خلاصة أعماله في حياته ، لا لأنها تلخص كل ما كان يجيش فيه من آمال عريضة ومن خفقات مؤثرة وحسب ولكن أيضا لأنها نجد بها الحانا كان قد بدأ بعدما منذ صباه . ولم يعد يكفيه الاوركسترا في إخراجها لهذا أضاف في نهايتها قصيدة " نشيد الفرح " التي كتبها شيلر لتفنيها بمجموعة من الأصوات الانسانية

في روعة وجلال . ولقد صرف يتهوفن العامين الآخرين من حياته في تأليف آخر رباعياته العظيمة للوتريات ، فقد شعر على غير إلتظار برغبة في الإعراض عن الاوركسترا بعد أن حصل عن طريقه على آثار بعيدة المدى ، وبدلاً من ذلك كتب لأربع آلات وترية (١) وتكشف لنا من هذه الرباعيات عظمة الفنان في صورة أكثر خفاءً وأكثر تركيزاً من خلال ردائها المتكشف الذي يبدو أحياناً ضيقاً وخفناً . وفي هذه الرسالة النهائية التي يبحث بها يتهوفن الى الأجيال التالية يفرغ فيها أجل ما ملكته نفسه من نفحات .

* * * *

شوبرت

لعل يتهوفن وشوبرت لم يتقابلا بالمرّة رغم أنها كانا يعيضان بالقرب من بعضها ورغم أن كلا منهما كان يكن الإعجاب للآخر... والواقع أن كليهما تختلف شخصيته عن الآخر تمام الاختلاف . فبينما كان يتهوفن أمير الموسيقى يعمل في صحبة مجتمع كبار الاشراف كان شوبرت وهو ابن أحد المعلمين بالمدارس وكان هو نفسه مدرسا يحيا حياة بوهيمية في صحبة أصدقاء من الشبان . ومن جهة أخرى بينما كان يتهوفن يشرى في تركيز . مضاعره في التأليف

(١) من إثنين من الفيلونه وفيلولا وفيلوبيللو ومجموعتها تسمى برامس الأوتار - المراجع

كان شوبرت يكتب في سهولة بلغت حدود الإعجاز . وإنك لتعجب من وفرة المؤلفات التي جاءت بها قريحة إبان حياته القصيرة فكانت الموسيقى تنهمر منه وكأنها ماء يتفجر من ينبوع وفي صفاء البلور النبتق من قلب الغاب

وفراز شوبرت (١٧٩٧ - ١٨٢٨) ولد في ليشينفال بالقرب من فينا وقد بدأ وهو صبي يتقن بفرقة منشدى البلاط . وقد رفض وقتئذ بعثة لاستكمال دراسة الموسيقى . إذ كان يفتق بالدراسات الفنية ، ولكنه استطاع بخطوته أن يكشف أسرار المهنة بما يشبه المعجزات وفي الثامنة عشر من عمره كان قد ألف عدة أغاني رائعة مثل مارجريرت والمفضول وملاك الغاب Baritonis والمسافر Wanderer وكان هذا النوع من الأغاني الرفيعة Lied ذات الأسلوب الشعري العميق والطابع المرح أو الحزين مما تميز به الألمان وتناوله شوبرت بالتنمية بصفة خاصة .

وقد بلغ شهرة جعلته من أكثر المؤلفين حيوية وشعبية عن طريق هذه الأغاني الرائعة ذات الجاذبية العميقة . ولقد كتب منها خلال خمس عشر سنة ستائة ثلاثة وثلاثين قام بتلحينها من أشعار جوته وشيلر وروكرت وهابن وأوهلاند ، والموسيقى بها على وثيق الصلة بالكلمات وتعمل على تمجيد المعنى بقوة خفية وقد استخدم شوبرت هذه الأغاني لترجم بها عن أدق ما كان يفهم به من إحساسات رفيعة في كل مرة كان يواجه الطبيعة . وذلك في أسلوب فياض بديع لم يستطع مجاراته فيه أحد من الموسيقيين . وأما مصاحبة

البيانو لها فكانت تسمح له بالإيماء بخلق أجواء أضحت حيوية رائعة على ما كان يعبر عنه من عواطف بينما كانت الألحان فيها تشق مسارها وكأنها نوع من الارتجال . وسواء كان يتقن لنا بخرير الماء في الجداول أو يرتفع بنا إلى أعماق العواطف التراجيدية فأنتك دائما تحس بحقيقة ما يصوره وببساطة وسذاجته أيضا . وانا لنحفظ الكثير من هذه الروائع القصيرة أمثال : ملك توله ، ود سمك الترويت ، د والتجوى ، د والفنبه ، د والموت والنفادة ، (١) وكذلك سلسلتين من الاغانى ذات الاشعار العذبة المؤثرة هما : د الطحانة الحسناء ، د ورحة الشتاء ، ويظهر لنا من خلالها شخصيته في صورة الصبي المرح والمثالي الوديع الذى لاعتاد الخروج ايام الاحد في زهرة مع رفاقه إلى الريف المحيط بفينا والتوقف هناك بمشاهدة الصغيرة .

ولقد إستلهم شوبرت من أغانيه موسيقى كتبها للبيانو فألف مثلا د لحظات موسيقية Moments musicaux (٢) والتي طالما ألهمت وحى من تبعوه من الرومانتيك .

ومن جهة أخرى قد يكفى لتأييد مجده ماكتبه في دائرة موسيقى الحجرة خصوصا رباعياته للوترات إلى جانب سيمفونياته الرائعة

(١) وقد كتب رباعية الوترية آية في قوة التركيز الشعوري على لحن هذه الأغنية
تعرف باسمها - المراجع

(٢) وهناك أيضا د فانتازيه السافر « Wanderer - Fantasy » التي كتبها على أساس لحن أغنيته الشهيرة بهذا الاسم . - المراجع

وأشهرها ، السيمفونية التي لم تم ، Isachevés كما أنه ألف أوبرات ^(١) وأناشيد وزائيم وموسيقى للقداس تشتمل على صفحات من موسيقى غاية في النقاء ودقة الاحساسات .

فيبر :

ولد كارل ماريا فون فيبر (١٧٨٦ - ١٨٢٦) بدوقية هولشتاين وقد عاش أربعين عاما وهو شغلة من الفكر المتقد يحتويها جسم أضنته الآلام أكثر مما فعلت بموتزارت وشوبرت . وكان أول الامر رئيسا لفرقة المنشدين بكنيسة دوقية فيرتمبرج Wurtemberg بكارلزروهه Carlsruhe وكان مع مييربير من تلاميذ الآب فوجلر ولكنه سلك طريقا معارضا لزميله في الدراسة . فبينما إتجه مييربير نحو الفن الإيطالي في الكتابة نجد فيبر تحت تأثير أستاذه قد استهوته ألمانيا بسحر ألحانها الشعبية . فبدأ بدار أوبرا فرانكفورت بأخراج أوبرته « سيلفانا » ثم لالتحق بوظيفة قائد أوركسترا المسرح الوطني ببراج وبعدما بمسرح درسدن . ولقد اهتم اهتماما بالغا بتنقيف الجمهور فأخرج لهم أوبرات فرنسية وأخرى ألمانية .

وفي عام ١٨٢١ مثلت مسرحيته « القناص » Freischutz بمدينة رلين فأصبحت نجما كبيرا في أنحاء ألمانيا بأسرها وقد إتضح منها أن وحى تأليفها كان ألمانيا حروفا . وبعد أربع سنوات أخرجت

أوبرا أوبيرون Oberon بلندن فقبلت بحماسة كبيرة . ولقد مات
فير بهذه المدينة بعد بضعة أسابيع من إخراج هذه الأوبرا .

ويفوح من مؤلفات فير عطر من نوع برى كما تسمع منها أصداه
غابات الصنوبر وما توحيه من حنين إلى جانب الأساطير الخيالية
للقصص الجرمانى القديم عن الجان وهى أيضا ثمرة خيال دقيق
ومتغير دون اسراف كما أن أسلوبها يتسم بالدقة أيضا ويسير فى تلوين
خفيف وكأنه العطر الطيار بما لا يخشى معه تولد آثار عنيفة كالتي
توجد فى المسرح الايطالى أو فى مسرحيات التراجيديات من
أعمال فاجنر .

ورغمًا عن نزعة الرومانتيكية والطابع الوطنى الذى تنسم به
موسيقاه إلا أنه مع ذلك يتبع مدرسة أوروبا القديمة ، ولكن
من حيث نظرياته وما وصل اليه من نتائج أوركستراه ، وهى
ما تأثر بهما بيرليوز وفاجنر فإنه يستهل بها عهد التحول الكبير فى
المسرح الغنائى حتى أمكن لإعتبار مسرحيته ، إريانت و Euranythe ،
صورة أولية لأوبرا د لوهنجرين ^(١) .

شومان :

وروبرت شومان (١٨١٠ - ١٨٥٦) المولود بمدينة زفيكاو
من أعمال ساكسونيا فهو ابن أحد أصحاب المكتبات . لهذا كان
أديبا وموسيقيًا فى آن واحد . وقد شغف منذ شبابه بأدب الرومانتيك

(١) أوبرا كيتها فاجنر عام ١٨٥٠ - المراجع

وكانت وقتئذ بدأت تنشر نضجته الأولى . كما أنه كان يدرس الحفوق بلاييزج Leipzig وهایدلبرج Heidelberg وهناك تتبع التيارات الفكرية الكبيرة لفلسفة « كانت » KANT « وشيلينج ، وفيشت ، وكان شديد الإعجاب بيوهان بول ريختر (١) .

وكان مرمف الحس ومتشعب في إحساساته إلى حد التعرض إلى أزمات عصبية كما كان عازفا على البيانو وشاعرا وفيلسوبا في آن واحد .

وفي لايبزج تعرف على استاذ البيانو فردريك فيك وابنته كلارا وكانت وقتئذ لا تزال طفلة صغيرة لكنها كانت عازفة ماهرة على البيانو أيضا وقد لعبت دورا هاما في حياته .

ولقد أراد أن يصبح من كبار العازفين المهرة ، وربما تحقق له ذلك لولا أنه فقد حركة أصبع من أصابعه في حادث (٢) ، فانقطع إلى التأليف وأسس في نفس الوقت مجلة موسيقية كان يحارب عن طريقها التفكير الكلاسيكي (٣) وانحطاط النوق العام والميل إلى

(١) ومن كتابه « سنوات الأشرار » Flegeljahre استوحى موسيقى مقطوعته الشهيرة للبيانو : « الفراشات » Papillons - المراجع

(٢) لقد صور له الجبال بأنه لكي يحصل على درجات الطلاقة الفنية لحركة أصابع يده لا بد له من حجة وهي أن يربط أوسط يده اليمنى بوثاق شديد لكي يستطيع بذلك أن يتغلب على كل الموانع المادية ويمكنه عزف اصعب البيارات رغما عن الموانع فاصيب من جراء ذلك بالشلل في أصبعه وانتهى بذلك أمر الطلاقة في عزف البيانو عند هذه المسألة .. (رواية ذكرت في المقال عن شوملت بقاموس لاروس من الموسيقى) - المراجع .

(٣) وهي مجلة دورية باسم « المجلة الموسيقية الجديدة » أسسها عام ١٨٦٤ وماونه على إصدارها ييرليوز وفاجنر - المراجع

« الروتين » من جانب الموسيقيين والجمهور على حد سواء . ولقد كان من أوائل من إعرفوا وإبتلوا بظهور عبقرية شوبان ...

إلى هنا لم يكن شومان قد ألف إلا بعض مقطوعات البيانو التي لم تكن قد عزفت إلا في زمرة من أصحابه في حين كان يصعب فهمها على الجمهور . وفي هذا الوقت أيضا كانت كلارا قد كبرت فوقع في شرك حبها لكن أبوها بما انطبع عليه من حكمة كان يعارض في زواجها من هذا الشاب ذو التفكير المتطرف أو الحساسية الشديدة الأرهاف التي أدت إلى ظهور علامات تدل على إخلاله العقل ، وفي هذه الفترة أيضا ألف أولى مجموعات أغانيه الرقيقة : حياة امرأة وحبا ، وغرام الشاعر وغيرها ...

وبعد اجتيازه مثلث الصعوبات المؤلمة استطاع أن يتزوج من كلارا (١) فظلت دائما إلى جواره أكثر الناس حبا له وأشددم فيها وتفانيا في إخلاصها له ...

ولقد بدأ بعد ذلك في تأليف سيمفونياته وكبار مؤلفاته للفناء والاوركسترا مثل « الفردوس والجنان » و « مانفريد » و « فاوست » وتمكس من هذه المؤلفات عبقرية مؤلفها الفئائية ولكنها مع ذلك تظل متناثرة في بنائها ومفككة في أجزائها ويبرز شومان على الخصوص في المقطوعات القصيرة وفي مقطوعات البيانو من ذات الجمل القصيرة التي تفيض بالمواطف فتختلف من ورائها أورا شعوريا حاراً .

(١) ولد لزمه للزواج منها حكم للفناء بعد أن ماونه فرائز ليست بالمساعدة في الحكمة لصالحه - المراجع .

وفي عام ١٨٤٥ ظهرت عليه علامات الانحلال البدني والقلبي بصورة بشت على القلب مما إستوجب ضرورة علاجه . ولكنه في ثورة من التفكير حاول أن يهرب من مرضه ووطنه عليه فكرة الموت فألقى بنفسه في نهر الراين . وقد أمكن إنشأله ولكنه بعد عامين توفي في إحدى المصحات .

ولقد كانت حياة شومان بما إعرضها من ثورات نفسية وآلام مبرحة إل جانب حبه وتقديره لشعراء عصره وبلاده بما وضعه في قبة مدرسة الرومانتيك .

وأما مؤلفاته للبيانو فكانت ذات خيال رائع وأحاسيس متغيرة تعبر عن آلام نفسه ويكتنفها بريق قوى لا يلبث أن يخفى وراء أجزاء تعبر عن الحنين المأدى أو تجدها تختتم في عبارات . ولقد خلق شومان أسلوبا خاصا للبيانو في التعبير الموسيقي على غرار ما لبشكره كوبران للكلافسان . ومن جهة أخرى فهو كثيرا ما يقارنوه بشوبرت ذلك أن كليهما كتب أغاني رفيعة من نوع رائع . لكن شوبرت أبسط في أسلوبه وأكثر ميلا للوصف فهو يرى الأشياء التي ينقلها الينا بنظر الريني الساذج ولكنه يصفها في عبقرية الشاعر . أما أغاني شومان فهي من صفحات تفكير أكثر ثقافة وأكثر تعقيدا فهي تكشف لنا عن مشاعره الوجدانية . وكل ماورد بها يتصل به وبأمرجه وبزعمته العصبية وقد وجد فيها أفضل النماذج وأنسبها تعبيراً لآلامه ولثورات نفسه لهذا كانت مؤلفاته عبارة عن متواليات من صور صغيرة متعاقبة أو مختصرات للتسجيلات شخصية تؤلف في

بمجموعتها دراما سيكولوجية عن حياته الخاصة . عرف هو كيف
بضئ عليها أحاسيسه المتعددة بجميع ألوانها وظلالها .

ضربلسونه :

فيليكس مندلسون (١٨٠٩ — ١٨٤٧) هو ابن أحد رجال
المال من أثرياء اليهود بهامبورج . وفي العاشرة من عمره كان يقود
عزف بعض مؤلفاته في منزل والده . وبفضل مركز أبيه وما ترتب
عليه من ميزة استطاع أن يتصل في سهولة بكبار الموسيقيين في
عصره . وعندما كان في رحلته بباريس تعرف هناك على شيروبيني
ومعظم الشخصيات الموسيقية البارزة بفرنسا كما أقام صلة الصداقة بينه
وبين كل من فيبر وشومان .

وفي عام ١٨٢٩ توجه إلى إنجلترا وبدأت شهرته منذ-هنا التاريخ
فنظم هناك الحفلات الموسيقية التي تجلت فيها مواهبه الخاصة في
قيادة الاوركسترا إلى جانب ملكة التأليف الانيق الواضح الأسلوب
كما ترسم خطى هاندل في بناء نماذجه الموسيقية ومن أجل ذلك أعجب
به جمهور لندن وعين بعد ذلك قائدا لاوركسترا بلدية لايزيچ ثم
مديرا لمعهدا الموسيقى (الكولسيرفاتوار) .

وقد ألف نماذج من الاوراتوريو والكاتاتنا والسيمفونيات
وموسيقى تزييد الخليل في مسرحيتي « أثلاليا » و « حلم ذات ليلة »
بمختص الصيف ، التي كتب افتتاحيتها ولم يكن بعد قد تجاوز

السابعة عشر من العمر ^(١) ولقد كانت صفاته العملية التي ميزته بالقدرة على الكتابة بسهولة ضارة به من جهة أخرى . فكان يستعيد في محاكاة حرفية أسلوب المؤلفين الذين اختارهم كرشدين له . وكان يحاول أن يستهوى السامع بطريقة ميلودية تافهة كما كان ينفخ في المبالغة للتعبير عن مشاعره بما لا قيمة له ^(٢) .

والجزء الهام في مؤلفاته هو ما تتضح فيه طلاقته الفنية ورشاقة أسلوبه : مثال ذلك نماذجه من الكاريشيو والفانتازيات والفواصل السريعة المرافقة ... الخ .

شوبان :

وأما شوبان (١٨١٠ - ١٨٤٩) فكان وحيدا في فنه ولم يكن له سلف مهد له الطريق أو خلف رسم خطاه . ولا يمكن محاكاة أسلوب شوبان دون التورط في لسج صور منقولة زائفة . وهو من هذه الناحية يعد أكثر من شومان بل ومن تلك الزهور النادرة العجيبة التي تفتحت من وسط الفردية الرومانيشكية .

(١) وحسبها الثامنة عشر لأنه كتب هذه الافتتاحية عام ١٨٢٢ ولقد ولد عام ١٨٠٩ - المراجع .

(٢) هذا حكم فاس وعطوف بشأن موسيقى مندلسون - استمع الى الكونفرتو الذي كتب للفيوليه والاوركسترا أو الى الأخاني الرفيعة التي كتبها هذا المؤلف فإنك دون شك تتبين نضارتها وعذوبة ألحانها وقوة التعبير المركزة الى جانب مياغتها في أسلوب ينقسم بالرشاقة الأنيبة وليس فقط لجرد إظهار الطلاقة الفنية في العزف أو الفناء - المراجع .

وهو مولود بالقرب من فارسوفيا من أب فرنسى من مقاطعة اللورين كان مدرسا بمعهد فارسوفيا وأما والدته فكانت بولندية .

ولقد إستهل باكورة نجاحه فى العزف على البيانو بفارسوفيا وفيينا . لكنه أتم تنمية مستقبله الفنى الباهر بباريس وكان قد رحل إليها قبل الثورة البولندية بوقت قصير . وهناك إندج فى مجتمع متقف حيث تقابل مع بالزاك وجورج صاند وهابشر هاين^(١) وبرليوز ولبست ومييرير وديلاكروا^(٢) وم الذين تركوا لنا صورة صادقة لحياته المضطربة .

وكان ذلك الفنى ذو الشعر الطويل واللون الشاحب المرضى وهيبى الفتاة فى ردائه الأليق بمعبود المجتمع الباريسى .

وكان فى الخامسة والعشرين من عمره عندما قابل جورج صاند واستمرت علاقتهما عشر سنوات . وكانت علاقة خيالية مضطربة حيث كان حب كل منهما الآخر وسيلة لاستلھام مقلعه الفنية بطريقته الخاصة . فقد ذاق جورج صاند أول الأمر لذة عاطفة تشبه الامومة فى اهتمامها بمرضها المزيد ، إذ كان شوبان مريضاً بالسل الذى أودى بحياته آخر الأمر . فاصطحبته إلى باليار واستمرت حياتهما بعد ذلك موزعة بين الإقامة بباريس ونوهان . وكانت هى تحب أن تحيط نفسها بمجتمع صغير من الفنانين ورجال السياسة

(١) بالزاك قصصى فرنسى وكذلك جورج صاند وأما هاين فهو شاعر ألماني من الرومانتيك - المراجع

(٢) ديلاكروا وسام فرنسى شهير - المراجع -

والآداب . وأما هو فكان غارقاً في بحار أحلامه ولا يظهر في هذه المجتمعات إلا متى ألحت عليه جورج في الرجاء ولكي يمرف على البيانو .

وكان كلاهما يفضل في دائرته الشعورية فتفيض منه نفحات النور عما لا مثيل له وكان شوبان لا يعبأ بالحياة ولا يهتم بأمورها إلا قليلاً فكان يعيش منطوياً على نفسه كابناً آلام مرضه بين جوانحه ... ولقد تخلص عنه جورج صائد في السنتين الأخيرتين قبل وفاته .

وفي مقابر بيرلاشز^(١) ذر على جثمانه الزراب من أرض بولنده بما كان يحتفظ به منذ أن ترك فارسوفيا في كأس من فضة .

ولقد ألف شوبان خاصة للبيانو فكان يفكر ويتفكر بلغة البيانو كما استطاع أن يستنبط منه آفاقاً صوتية عظيمة والتي لم يتمكن من مجاراته فيها . وكانت نماذج الكلاسيك المحددة البناء تضيق جداً بل وتقتصر في أن تحتوى جولات خياله الواسعة فكان يطلق على مقطوعاته أسماء تناسب ووحى خياله : « ليليات » - Nocturnes -

« مقدمات » - Preludes - « دراسات » - Etudes - وهلم جرا ... أو كان يتناول موضوعاته من نماذج الرقص الشعبي لبلاده حيث كان يصل عن طريقها إلى إمكانيات في التعبير لا حصر لها .

وكان يبدأ بلحن يسير في إدخاله رويداً رويداً حتى يلتئم مساره الميلودي وينض الطرف عن الكتابة البوليفونية ويكتفي بالمسير في اللحن مع مصاحبته في منتهى الثراء والدقة . كما كان يرسم من حول

(١) وهي بالقرب من باريس - المراجع .

الحن لإطاراً حدوده غير ظاهرة يتضح منه الغناء ملونا بعدة زخارف دقيقة وثمينة . ومن جهة أخرى أدخل شوبان على موسيقى البيانو عددا كبيرا من المبتكرات بالتجديد في الأجزاء الانتقالية للمقطوعات واستحداث الأشكال الموسيقية الطريفة ومركبات « الأريبيجو » ، — Arpeggios — الكبيرة التي كان يضفي عليها وضوحا وقوة بما وسعه من تنوع الخيال علا لحد له . فكان يضاعفها دون أن يقطع اتصال المسار الميلودي . وفي نشوته الرومانتيكية كان يصبر عن إحساساته الشخصية ويكرر ذلك بجلاء في عدة أوضاع حتى أنه كان يبدو في بعض الأحيان وكأنه قد تورط في الاختيال بنفسه بالاستغراق في إظهار إحساساته الشخصية .

ومع ذلك ، وحتى مع اعتبار هذه الكبوات الصغيرة ، يظل شوبان موسيقيا عظيما فهو لا يمد شاعر بصور الألم بموسيقاه وحسب بل أنه يأسرنا على الخصوص في « دراساته » للبيانو وفي مجموعة نماذج « البولونية » العظيمة ذات الإيقاع الحثيث القوي والخيال الرائع ، وهو نبيل أيضا ورفيع في أسلوبه حتى في عبراته المخنوقة وهو عظيم عندما يعبر لنا في صراحة وحساسية عن نفسه القياضة وآلامها .

بيرليوز :

وبيرليوز كان هو الآخر — مثل شوبان — وحيدا في فنه عبر تاريخ الموسيقى فبينما يحصر شوبان طرائفه الرائعة في موسيقى البيانو نجد أن عبقرية بيرليوز في التجديد تتجلى في توزيع آلات

الأوركسترا. فهو أكثر الفرنسيين في عصره إهتماما بالتلويح في توزيعاته الأوركسترالية .

وقد ولد هكتور بيرليوز (١٨٠٣ - ١٨٦٩) بمقاطعة دوفينه - Dauphiné - وكان مقدرا له أن يرسم خطى أبيه في السلك العلي . ولكنه إتجه نحو الموسيقى على عكس إرادة أسرته فأصبح تلميذا على ليسور وفي عام ١٨٣٠ حصل على جائزة « روما » (١) Prix de Rome بعد أن أخفق في الحصول عليها عدة مرات . وفي هذه السنة أيضا أخرج « السيمفونية الخيالية » Symphonie Fantastique - ذات الموضوع الأدبي والتي تعتبر الصحيفة الأولى التي كتبت في الأسلوب الذي سموه « بموسيقى البرنامج التصويري » .

وقد أوحى له إقامته بروما بتأليف موسيقاه الرائعة عن « هارولد بايطاليا » ، وقام بعد ذلك بتأليف موسيقى « القداس » ، وموسيقى « بينفوتو شلليني » Benvenuto cellini ورميو وجولييت ولكنها لم تصب أي نجاح كما لم تحز مسرحيته لاوبرا « لعنة فوست » ، أي نجاح أيضا .

(١) منذ عام ١٨٠٣ تمنح أكاديمية الفنون الجميلة بفرنسا « جائزة روما » لكل من يفوز بها في مسابقة شروطها كما يلي : يحجز المتسابق على أفراد داخل حجرة Loge بالأكاديمية الوطنية لمدة يومين ينتج خلالها موضوع المسابقة الذي ينحصر - بالنسبة لفئة الموسيقى - في تأليف من نموذج الكانتاتا من لحنت يصنه له لجنة المسابقة . وجائزة روما تمنح في الموسيقى وأيضا في الرسم والنحت والمعمارة . وهي من درجتين الجائزة الأولى وتمنح صاحبها بدنة لمدة أربع سنوات يتم خلالها بفيلاميدبيس بأيطاليا جوائز خلالها على مبتكراته الفنية ، وأما الجائزة الثانية فتشمل فقط منح الفائز مدالية ذهبية - المراجع

وفي عام ١٨٤٣ رحل إلى الخارج فلاقى من الترحيب بألمانيا والنمسا وخصوصا في روسيا ما عزاه عن إخفاقه بباريس الذي كان قد أفقده إعتداده بنفسه وجراته كما فقد معها أيضا مبالغاته في التعبير فكتب مؤلفات من طابع أكثر هدوءا - بفضل تأثير جلوك فيه وهي : « طفولة المسيح » و « الترواديون » Les Troyens ولقد أراد بيرليوز أن يبرر عصره بأفكاره الثورية وأن يعتبره من أشد الموسيقيين التقدميين تطرفا - لهذا زاء وقد انشاق في شتى أساليب المبالغة في الموسيقى عما أثار دهشة الجمهور دون أن يصل إلى قلوبهم .

ولقد كانت حياته العاطفية مؤلة وشنيعة فقد أراد الحب ولكنه رأى أقرب الاصدقاء اليه وهم ينفضون من حوله وحتى تلك المغنية الأسبانية العجوز ماريا ريتشيو - Maria Rocio - وكان قد اشركها في حياته الخاصة .

وكان يمزج حياته الخاصة في مؤلفاته على غرار بيتهوفن - الذي كان يعتقد بأنه نظيره من هذه الناحية . والواقع أن بعض الصحائف لما كتبه من هذه الوجهة تعد بلا مراعاة ذات قوة هائلة . ولكننا لا نجد لديه دائما سمو الألحان والعظمة المتدفقة التي تدهشنا بها مؤلفات سيد مدينة بون (١) .

وكانت الألحان لبيرليوز تتألف من ميلودية طريفة وتوزيعات الاوركستراية مشحونة بالآلات الكثيرة ولكنها إلى جانب ذلك تفتض

(١) كناية عن بيتهوفن وقد ولد بهذه المدينة - المراجع

حيوية وغنية بالآثار المتنوعة للطابع الصوتي كما تشتمل على المقابلات
الضئيفة وجراحة الأسلوب القوي التي لم يصل إليها أحد من قبله .

ومع ذلك فهذه المهارة في الأثر الصوتي . وهذا القوران القديد في
الأسلوب يساعده على إخفاء اضطراب تفكيره الموسيقي . ولقد كانت
مقاصده تستهدف أطباعاً أكبر مما كان لكبار هؤلاء السيمفونية من عهد
الثورة ونايليون ممن كان يرسم تعاليمهم لهذا نجد في موسيقاه كثيراً من
التجاوز في الحدود . ولقد نصب نفسه بطلاً للرومانتيك ولكي يجهر في
الدعوة لأفكارها الجديدة إلتجأ إلى المبالغة في صنعه الفنية .

ولكن إذا أردنا أن نتبين أهمية بيرليوز في تاريخ الموسيقى خلال
القرن التاسع عشر وجب علينا أن ننظر له في مكانه من هذا العصر .
فقد كان مجد ميبرير سائداً في السنوات القريبة من عام ١٨٣٠ مما
إنحط معه الذوق العام للجمهور . ولم يكن هذا الانحطاط قاصراً
على فرنسا وحسب بل لقد رأينا كيف كان يتهوفن في النمسا يشألم
في آخر حياته من انحلال التفكير الموسيقي . فليس بالمعجب إذن أن
تقابل موسيقى بيرليوز بالسخرية وسوء الفهم أول الأمر رغماً عن
قابليتها لاستهواء الجماهير بما لها من الآثار القوية (وقد إستهوتهم
بالفعل بعد ذلك) .

ليست :

شب فرانز ليست « ١٨١١ - ١٨٨٦ » من أسرة من صفار
البورجوازية المجرية وقد كانت تنفاته في طفولته على أيدي جماعة من

البوهيميين (الفجر) Tziganes وعندما إتصل بأوساط عائلة إسترهازي إستطاع أن يتحمس لبيتهوفن الذى أبدى بدوره شيئا من التحمس لصاحبنا عازف البيانو الصغير .

وكان ليست فى الثانية عشر من العمر عندما قدم إلى باريس وقام وقتئذ بجولات فى أوروبا إستطاع خلالها أن يأسر الجماهير بطلاقة الفنية الخارقة وقوة تعبيره الموسيقى فى العزف . ولقد وضع عندئذ ، دراساته الاثنى عشر للعزف على البيانو ، الرائعة بما تحده من إنفعالات هائلة — ولقد كان يعيش فى قلب مجتمع الرومانتيك وكان يميل فى نفس الوقت إلى نزعات التصوف وإلى النزعة الثورية المنحرفة السائدة فى عام ١٨٣٠ . ولقد كان تأثير بيرليوز فيه عظيما فقد كان هو أيضا يستهدف نوعا من الموسيقى يقرب من قصائد الشعر من طابع أدبى ووصفى .

وكانت علاقته العاصفة بالكونتيس داجو (المعروفة فى الاوساط الادبية باسم دانييل شتيرون) تمة لرحلاته العاطفية التى قام بها على شواطئ بحيرة جنيف وضياف الرابن وفى إيطاليا . ثم أنه أنجب ولدا وبنتين أصغرهما كوزيما تزوجت من هانزون بيلو ثم من ريتشارد فاغنر .

وفى السادس والثلاثين من عمره قابل الاميرة فيتجين شتاين Wittgenstein وانغمس معها فى علاقة عاطفية أخرى أقل حدة من علاقته الاولى . ولكنه أقام لديها وأصبح رئيسا موسيقيا لدوقيه فايمر الكبيرة بعد أن أحالها إلى مركز عظيم لنشر للموسيقى المزدهرة .

وإلى جانب ذلك كان على خلق كريم نادر فكان يعمل دائما على وضع كل موسيقى عن يأس فيه المواهب الفنية في مكانه اللائق^(١).

ولقد ألف سيمفونيه « فاوست ودانتى » ، إلى جانب قصائده السيمفونية الكبيرة من وحى الرومانتيك التى ألبسها رداء من الهارمونية الجديدة اللامعة . وهى تعد منبعا لإنبثقت منه شق الابتكارات التى أتى أخذ عنها فاجر فى كثير من المواضع . ولكن تفاعل الأفكار الموسيقية بها غالبا ما يكون مضطربا بما يقرب من عدم مطابقته لتلك الأفكار حتى يخيل إنه إنما وجد قبل كل شئ كنملة لأظهار الآثار الصوتية الفخمة .

وأما موسيقاه فهى موسيقى الطلاقة الفنية *Virtuosité* ومن أجل هذا يجب أن تعزف عن إنصافوا بهذه الطلاقة حتى يستطيع إراز حقيقة ما تعبر عنه . ولكن توزيعاته الأوركسترالية العنيفة والجلبة التى يقيمها فى حركة موسيقاه تضى عليها حياة مضطربة لا سبيل إلى إشباعها .

ومن جهة أخرى يعد ليست أول من طبق « براج » قصائده السيمفونية التصويرية فى موسيقى البيانو بفضل ما كان فى حوزته من إمكانيات فنية .

وفى عام ١٨٨١ رحل إلى روما يشمه رهط من تلاميذه والمعجبين به وكان وقتئذ فى مركز ممتاز حسده عليه الكثيرون كما كان يتبع

(١) نذكر على سبيل المثال من هذه الناحية خدماته التى قام بها لشوبان ولشومان - المراجع

رتبة الكهنوت الفخرية للقديس فرنسوا وربما أخرى مماثلة . وفي هذا الوقت أيضا ألف موسيقى د أسطورة القديسة اليسانبات ، وموسيقى د كريستوس ، ولقد كانت شيخوخة تتوجها العظيمة . وكان في نزعة المثالية يضحي بنفسه من أجل الآخرين كما أنه قد أعرض عن كل ما أحابه من كسب عما يتصل بمجده كمازق لبيانو . ومات في باريوت بعد أن شهد نجاح صهره فاجنر .

عرش المرحم الغنائى :

بعد أن زالت حدة التوتر الذى ساد عهد الثورة و نابليون وبعد أن إستوعبت هذه الفترة كل صنوف أساليب الخطابة والتحرير تولد الميل للإخلاق إلى للسكينة والاستسلام إلى الخيال . ولقد أوحى عندئذ تلك الرغبة فى الهدوء بقيام الاوبرا كوميك الفرنسية فظهر بوالديه Boildieu (١٧٧٥ - ١٨٣٤) صاحب المرحيات الخلابة المليئة بروح الدعابة فأصابته نجاحا استمر لوقت طويل بفضل ألحانها الغنائية التى أصبحت شعبية خصوصا ألحان مسرحية الشهبرة ، السيدة البيضاء ، La Dame Blanche وأصبح مستقبه لامعا حتى أنه عند وفاته كان يعد أكبر الموسيقيين وأعظمهم شأنًا فى عصره .

وهناك مسرحيات أخرى قريبة الشبه بمسرحياته ويمكن أن تتصل بها وهى مسرحيات أوبر مثل د غرساء بورنيش ، - La Muette de Portici - التى مثلت بداز الاوبرا عام ١٨٢٨ وقد أصاب منها مؤلفها شهرة واسعة ولقد ترك أوبر نموذج الاوبرا حكوميك المتداول حتى ذلك الوقت واستبدل به تأليف

مسرحيات الكوميديا الخيالية - Comédies - romanesques - التي
تقرب من نموذج الأوبرا وهي تشتمل على أجزاء يستعمل بها الكلام
غير الملحن ليستعوض بها عن الألقاء الملحن Recitativo الذي
يجرى على وثيرة واحدة مما يسبب الضيق ، وكان أسلوبها يجري في
سهولة كما أنها كانت تصاغ على طريقة الرومانتيك ولكن في شيء من
الثقل وبذلك أخذت التفرقة بين نموذجي الأوبرا والأوبرا كوميك
تتلاشى .

ومن الوجهة العملية كان أوبريس يسود المسرح في نماذج الأوبرا
كوميك متعاشياً بذلك ما قد يعترضه من عفات تأتيه من ميريسر
Meyerbeer الذي كان يحتل المسرح الغنائي الأول (١) .

وهناك أيضاً هيرولد Hérold بمسرحياته ذات القصة الواضحة
مثل (زامبا - Zampa - « ومرعى الرهبان » ، « Le Pré - aux clercs »
إلى جانب آدم Adam بمسرحياته ذات الإيقاع المرح
(الشالية - Le chalet - « وحودى عربية بريد لونيجمو
Longjumeau - ») وقد أمكنها تغذية برامج الأوبريت لمدة طويلة
بينما تناول أمبرواز توما Ambroise Thoma مسرحيات
ذات موضوعات كبرى مأخوذة عن كبار المؤلفات : « حلم ذات

(١) أى الأوبرا .

ليلة بمنتصف الصيف ^(١) ، وغادة الحب المقدس ، Psyché وهملت . ولكن واضع كلمات أغاني مسرحياته قد أفرغوا من نصوصها جوهرها ولم يخلفوا بها إلا الأثر الدرامي الطفيف مما لم يكن من السهل معه إعدادها للمسرح . ومع ذلك فقد أصابت مسرحيته ، مينيو ، Mignon رغما عن ذلك نجاحا خياليا .

وفي الشطر الأول من القرن التاسع عشر كان هناك مؤلفان يسيطران نفودهما على أوروبا : روسيني ومييريير ويندر أن تجد بين الفنانين من يجاريهما في تعلق الجمهور بهما وملقه لها أو من أصاب في حياته شهرة واسعة كالتى أصاباها .

وروسيني مولود بمدينة باسارو بإيطاليا (١٧٩٢ - ١٨٤٨) ولكنه أمضى الجزء الأكبر من حياته بباريس . ولقد أحرز نجاحا بمحاضرة عن مسرحيته ، حلاق أشيليه ، عند إخراجها بروما عام ١٨١٦ وبعدها أوفد ليدير المسرح الإيطالى بباريس ثم عين بفرنسا مفتشا للفناء وأستطاع خلال هذا الوقت أن يقدم للمسرح الفرنسى عدة مسرحيات إيطالية ولكنه صاغها فى النموذج الحقيقى للأوبرا من الأسلوب الفرنسى .

(١) مأخوذة من مسرحية شكبير المروءة بهذا الاسم والتي كتب لها أيضا مندلسون موسيقى مسرحية من غير الغنائية .

فهنالك أوبرا « ولیم تیل » وقد صيغت في أسلوب أحكم لإعداده وأجزاؤها أكثر تناسبا مما يعبر تعبيرا شاملا عن عبقريته وهي بذلك تعد ذروة مجده .

وفي هذا الوقت كان روسيني في السابعة والثلاثين من العمر وكان ذا طبع نافر وقد حقد بعد ذلك على ميربير لما أحابه من مجد فأعرض عن المسرح وقفل راجعا الى إيطاليا ومات بعد ذلك بأربعين عاما لم يكتب خلالها أى تأليف يستحق الذكر سوى مقطوعة من الموسيقى الدينية تصور « آلام مريم أم المسيح » Stabat Mater وكان أسلوب روسيني بعيدا عن أن يوصف بالإتزان إذ جرفته السهولة التي كان يؤلف بها إلى التطويل والحشو في عباراته . ولكنك من جهة أخرى تجده يتقصد حيوية ويفيض بالمبتكرات الميلودية وبهارة نقية جذابة .

وفي مسرحيته « عطيل » - Otello - التي تعد من أحط أنواع مسرحيات الميلودراما توجد مع ذلك صفحات بها ذات أسلوب نقي زائع . وفي أوبرا « حلاق اشبيلية » توجد مواضع هنا وهناك تشمل على روح المرح في أسلوب طبعي مما يصور في قوة مرح الشباب وجه الحياة .

وأما ميربير (١٧٩١ - ١٨٦٤) ، وهو ابن أحد كبار رجال المال من يهود برلين ، فكانت محاولاته الأولى في تأليف الأوبرا الألمانية بألمانيا والأوبرا الإيطالية بإيطاليا غير موفقة ولم تسترع

لهتمام أحسد من الناس . وفي عام ١٨٢٦ استقر بباريس ودارت
بخلده عندئذ فكرة مزج النماذج الألمانية للأوبرا بالنماذج الإيطالية
والفرنسية مما قد يستهوى أهل باريس .

وقد وفق في هذه الطريقة بما يفوق تصوره . فقد أحدثت كلا
من مسرحيته « روبر الشيطان » Robert le Diable (١٨٢١)
و « الميجونوت » (١٨٢٦) ثورة حقيقية من الحواس أصبح من
وقتها صاحب السلطان المترعب على مسارح أوروبا الكبيرة فعينه
فردريك ولیم الرابع مديراً عاماً للموسيقى ببروسيا . ومع ذلك فقد
كان لإخراج مسرحيته « نبي » - Prophète - والإفريقية - 'Africaine'
قد تم بباريس بعد وفاته بقليل .

ولقد استطاع ميربير اذن أن « يندع » أهل عصره بمهارته
الفائقة وبقوة تفكيره العملي في استغلال كل سبل النجاح . فقد
عرف في كل ماقدمه من صور تاريخية ضخمة كيف يأسر الجماهير
المتعطشة الى مشاهدة هذه المناظر وفي الوقت نفسه استطاع أن ينشر
منها احساسات كبيرة تؤيد أفكارا فلسفية واجتماعية .

وأما مجتمع البورجوازيين من عصر لويس فليب والامبراطورية الثانية
فقد وجد أن نسيج موسيقاه انما يقوم على عناصر من المبالغة
الخطائية التي تستخدم لإحداث آثار درامية وحسب .

ولقد تمكن ميربير من وضع أسس الأسلوب الدرامي ممايسمونه

« بالأوبرا الكبيرة » وقد يلقبونه أيضا « بالأوبرا الضخمة » لما كان يستهدفه من وراء ذلك الأسلوب من جمع تصفيقات المؤيدين له .

* * *

وأما إيطاليا ، موطن أسلوب الغناء الاستعراضي - *Bel canto* - وبلد المغنين الأول من درجة « التينور » ، فكانت تؤثر الجملة الغنائية التي تنشد في استطالة ماوسع طول تنفس المغنى أدائه . وهذه الحركات الخارقة كانت تمارس غالبا على حساب القيمة الحقيقية للتعبير الموسيقى

وفي الحق يستطيع الإيطاليون ، وهم مفعنون بالسليقة ، أن يترجموا عن عواطفهم عن طريق حركات الطلاقة الصوتية بصورة أكثر تلقائية من المغنين في بلادنا^(١) فإذا أراد الواحد منهم أن يسبر عن الله أو فرحه أو يظهر رغبته أو شكايته فكان يترسل في الغناء حتى يسكره جمال غنائه .

وكان دونيزيتى ، وهو تلميذ روسينى ، أحسن المؤلفين الذين أنغمسوا عن قصد منهم في حركات الطلاقة الصوتية في الغناء . وقد ألف سيعين مسرحية من مسرحيات الأوبرا نذكر منها : *لوتشيا دى لامارمور* . ومن أوبراته الفرنسية « فتاة الكتيبة » - *La Fille du Régiment* - والمحظية - *La Favorite* - بينما كان منافسه بيليني *Bellini* معنيا بالميلودية

(١) أى في فرنسا

في المكان الأول ولكنه توفي في الثالثة والثلاثين من عمره ولذلك لم يذق طعم النجاح البراق في حياته .

وبالجملة كانت المادة الغنائية فقيرة ولكن ماذا يهم . . . فقد كان الجمهور يصفق دائما للبارعين أمثال روييني و« لابلاش » - Lablache - ولا باستا - La Pasta - ولا ماليبران

وأما المؤلف الذي ظل أكثر من ستين عاما يحتل مكانة فائقة في المسرح الغنائي في العالم فهو جوسيبي فردي Giuseppe Verdi (١٨١٣-١٩٠١) وكان بطبيعته مضطرب المشاعر فبدأ حياته بتمجيد نهضة إيطاليا الوطنية . وحوالي عام ١٨٥١ بدأ نجاحه في الظهور بفضل أوبرا ريجوليئو - Rigoletto - فأمكنه عن طريق الانغام الحارة التي تعزفها الآلات أو المشتعلة عليها ألحانه الغنائية أن يصل الى نتائج ذات آثار مذهشة . وقد حصل على شهرة واسعة لدى الجماهير من أوبرته « الشاعر المتجول » - Il Trovatore - رغما عن تفاهة موضوعها .

ولقد وجد فردي مذهبه في النموذج المحزن واستغله بقوة في مسرحيات « ترافياتا »^(١) و« صلوات الغروب بصقلية » I Vespri Siciliani وأرنولدو Arnolod - وغيرها .

ثم أنه بعد ذلك قد دفعته رغبة يندر ظهورها عند مؤلف ناجح

(١) وهي صيغة أعدت للأوبرا من واقع مسرحية دوستات الشهيرة « غادة الساميليا »
المراجع

وهي محاولته إتقان أسلوبه في الكتابة فحاول تعديله وتصحيح آثاره السهلة وتقوية توزيعاته الأوركسترالية التي كانت الى هذا المهد ضعيفة ونافذة. وبذا انتقل بنا الى عهد أوبرا «عائدة» التي قيل بأنها تأثرت بأسلوب فاجر^(١) ولكن الطريقة الإيطالية واضحة بها حتى في شيء من أسلوبها الدارج وبكل ما لها من جلجلة وبريق .

وكتب فرى في شيخوخته موسيقى لصلاة الجنائزة (الصلاة على روح الموتى) ومسرحية (عطيل) - Othello - ومسرحية (فالنتاف) - Falstaff - التي تميزت بخفة روحها وبريقها العظيم .

وكان صديقه الشاعر الموسيقى بويتو - Boito - وقد كتب كلمات رائعة لمسرحياته ولكنه وضع لها موسيقى كانت بعيدة عن أن تصل الى ما كان يرمى اليه من نبل الأسلوب .

ولقد استمر خلفاء فردي عن يسمونهم (بالفرديين) Les «Véristes» الى جانب ليون كافاللو - Leoncavallo - و«بوتشيني» و«ماسكاني» في نشر الأوبرا الإيطالية الى آخر هذا القرن بكل ما كانت تحمله من اصطناع واغراء للحواس واذا رجعنا الى الوراء ونظرنا الى التاريخ لوجدنا كيف أن أسلوب الأوبرا الإيطالية في القرن التاسع عشر وأسلوب مدرسة ميديري عملا جنبا الى جنب على إفساد

(٢) يرى من وراء ذلك الأمر نراه الأوركستراها خصوصا في نهاية الفصل الثاني احتفالات النصر بجودة وإداميس ظانرا من حمة الحبشة)
المراجع

الذوق الموسيقى حتى جاء فاجنر وكبار الموسيقيين الفرنسيين وفرضوا أسلوبهم على المجتمع .

فاجنر

ولد ريتشارد فاجنر بمدينة لايبزج (١٨١٣-١٨٨٣) ولقد شب بمواجه الفاتحة للآداب والفنون ونما من وسط عائلة من أهل المسرح . وفي الحادية عشر من عمره كتب تراجيديات إغريقية وتراجيديات مأخوذة عن شكسبير لأغراض كبرى . وما أن استمع الى فيردينتهوفن ، وكان إذاك في الخامسة عشر أو السادسة عشر من العمر ، حتى تملكته روح صوفيه كانت تعتمل في نفسه حتى أن مدرسه للموسيقى كان يضايقه أن يرى أحد تلاميذه ينفصل بالمرّة عن أخوانه في طريقة تفكيره في درس المبادئ الموسيقية (الصولفيج)

Solfeges .

ولا تمثل مؤلفاته الاولى من الاوبرات جماعة الجان ، Les Fécs و «منوع الحب ، Defense d'aimer إلا قيمتها التاريخية فقط . وقد قبل وظيفة قائد الاوركسترا بمسرحى كونيغسبرج (١٨٣٦) وريخيا (١٨٣٧) وهناك .. كان يضيق باخراج مؤلفات لا لون لها .

ولكنه بعد ذلك قام بأولى مؤلفاته ذات القوة العظيمة : «رينزي» , Rienzi وقد تأثر في تأليفها بالأوبرا الفرنسية التاريخية الكبرى . وعندئذ قرر فاجنر أن يتوجه الى باريس مدينة الأرتقاء السريع الى

سلم المجد . ولكن رحلته الى فرنسا واقامته بها (١٨٣٩ - ١٨٤٢) لم تتمخض إلا عن تبديد آماله رغما عن مساعدة مييرير له أول الأمر وقبل أن يهاجمه بعد ذلك في قسوة . وقد أضطر هناك لكي يكسب عيشه الى القيام بأعمال تافهة : تصحيح تجارب طبع المؤلفات الموسيقية وإعداد صيغ اضافية من موسيقى أوبرات ناجحة . . . الخ ولكنه عندما عرف بأن أوبرا رينيزي قد قبل لإخراجها بمسرح درسدن كان سعيدا حقا بالعودة الى وطنه . وفي العام التالي أحدثت أوبرته « الهولندي الطائر » Die fliegende Hollander أثرا عظيما عندما أخرجت بتلك المدينة نفسها . وفي هذه الأوبرا تجدد العناصر الاولى التي نبتت منها الخواص الاسائيه لأصلاح فاجنر فقد إتخذ أساسا لمسرحيته فسكرة من الاساطير الجرمانية القديمة التي طالما استأثرت بقلوب مواطنيه فهو يبدأ بفكرة يتخذها تعلقة للوضوع المسرحي ليرتفع عن طريقها الى أفكار أكبر منها من التي كان يحتفظ بها دائما في خياله ثم يعمل على تنميتها بأسلوب عميق حتى يصل الى هدفه وهو المسرحية الموسيقية الريمزية بل والفلسفية . ولا يلزم أن يغيب عن أذهاننا بأن فاجنر لم يكن موسيقيا وحسب بل كان في المكان الاول شاعرا وفيلسوبا . ومع ذلك فرغما عن أنه كان غزيرا في نظرياته الفنية إلا أنه لم يكن قياسيا في أسلوبه .

ولقد تطور فن فاجنر في بطيء عن طريق نموه من الداخل .

كما تمثل أوبرا « الهولندي الطائر » إنسلاخه الأول عن النموذج التقليدى . فهى فى الواقع أوبرا دون « الحان كبرى » Granda airs ودون « مارشات » أو استعراضات . فاستبدل كل هذه الاجزاء الغريبة ، التى كانت تتلاقى الواحدة مع الأخرى ومن مجموعتها تألف الاوبرا المتداولة - ببعض أفكار قوية يتوافر على توضيحها الشعر وألحان الموسيقى معا . كما تقوم فيما بينها أوثق الصلات الذاتية هنا وهناك فى المسرحية . وبذلك تحولت الاوبرا الى سيمفونية واسعة الأرجاء يقوم بناؤها على ألحان تفيض بالمعنى الدرامى . تلك هى « الألحان المميزة » Leitmotifs التى تقوم فيها مقام الأس لمعناها الروحى والبنائى فى آن واحد

وقد عين فاجنر مديرا موسيقيا لكنيسة الملك بمدينة درسدن . وهناك استرعى اهتمام الناس بأخراجه أوبرات جلوك فأصاب من ذلك شهرة كبيرة مما حفزه عندئذ على القيام بكبار مؤلفاته - فطلق يبتكرها فى حماس لا يعرف الهواه ودن أن يقع تحت أى تأثير غارجى .

وفى عام ١٨٤٥ أخرجت مسرحية « تانهاوزر » Tannhauser وهى كسائر المسرحيات الفاجنرية تهدف الى تمجيد سعادة أبدية خارقة تأتى عن طريق الحب والتضحية وانكار الذات وفى نموذجها لاتعد منفصلة تماما عن النماذج القديمة للإوبرا . ولكنك تجد بها جملة فاجنر الموسيقية الطويلة ذات التحويرات الحرة وقد برزت بشخصيتها .
تاريخ الموسيقى

وفي نفس الوقت أنجز كتابة جزء من أسفار مسرحيته
« لوهينجرين » Lohengrin « وفحول الشعراء » Meistersingers كما بدأ
مسودة « غاتم النبيلونج » ،

وأما « لوهينجرين » فقد أخرجت بمدينة فايمر بقيادة « ليست »
عام ١٨٥٠ ولكن حدث أن أسوء فهم فاحر وسخر منه النقاد كما
نهره أصحاب السلطة مما أوقعه في أزمة عنيفة من التشاؤم فحقد
من أجل ذلك على المجتمع بأسره ولم يعد يثق إلا في ثورة اجتماعية
تعيد يحدوها الى العالم سعادته الدائمة ولهذا فقد اشترك في اضطرابات
ثورة ١٨٤٨ - ١٨٤٩ واضطر الى أن يعيش في منفا الأختياري
بزوريخ حيث أقام لعدة سنوات . وهناك كتب أعماله النظرية
ذات الامية الكبرى . « الفن والثورة » « الفن عمل المستقبل
و « الاوبرا والدراما » كما قام بشرح الأسباب والاهداف التي
يفسدها من عمله الكبير الذي يرمع القيام به .

ومتى وصل فن من الفنون الى نقطة لا يستطيع عندها تجاوزها
في دائرة الامكانيات الانسانية المتداولة ، يجب عليه عندئذ أن يلجأ
الى معونة فن آخر مقارب له لاستكمال نموه وليمكنه بذلك أن
يتخطى حدوده الضيقة . وعلى ذلك يجب اذن أن تثبت الفنون معا
وتتصل فيما بينها بأوثق الصلات التي لا تنفصم عراها .

وتبعاً لذلك نستطيع الدراما أن تؤثر في الجماهير متى إتصلت

بطايعها الأولى الدينى وإستلهاها أساطير البطولة ذات الأساس القوى
وكما أن التراجيديا القديمة كانت تقوم أساسا على الشعر
فالدراما^(١) أيضا سوف تعتمد على تأييد هائل من الموسيقى ، وهى
بدورها صورة للشعر فى أعلا مراتبه . واذن يجب ان يشترك فيها
التعبير الإنسانى الخالص كل من الكلام والغناء والملاحع ، كل واحد
وفق ما تسمح به حدوده وقوانينه .

وسوف لا تقتصر الموسيقى على مهمة التعليق على الشعر بل تقوم
أيضا بالتعليق على الدراما نفسها . كما أن الأوركسترا السيمفونى لن
يقتصر دوره على المصاحبة وحسب ، أى يكون بمثابة (القيثارة
الهائلة) التى تصاحب الالحان وتدعمها بل أنه سوف يشترك الى جانب
الصوت الإنسانى فى تفاعل العمل الدرامى كما يقوم بتأييد وحدة
المسرحية واتساقها منذ أفتاحتها حتى ختامها وبذا تصبح وكأنها
« ميلودية دون نهاية » .

ويعود فاجنر بعد ذلك الى باريس . ومره أخرى تصادفه بها
شئى الصعاب مما يشبط من همته . اذ قام هناك بتنظيم حفلات
موسيقية كلفته ثمنا باهظا فقد مثلت مسرحية « تانهاوزر » بدار
الأوبرا بأمر من الأمبراطور نابليون الثالث وذلك بفضل تدخل

(١) المقصود هنا الدراما الموسيقية مما ابتكره فاجنر بدلا من الأوبرا المتداولة
للمراجع

الأميرة «دى ميترنيخ» ولكنها قوبلت بمقاومة عنيفة من جانب جمهور المشتركين في موسم الدار رغما عن التأييد الأدبي الذى كانت تحظى به من صفوة المثقفين الفرنسيين . لهذا عاد فاجنر الى ألمانيا بعد صدور العفو عنه .

وكانت أوبرته . تريستان وايزولدا ، قد عرض تمثيلها على المخرجين الألمان ولكن دون أى جدوى .

ولقد تولدت فكرتها من صميم مأساته الخاصة مع زوجته « ميناء ، Minna » ومن تمجيد علاقته الغرامية بمانيلدا فيريندونك Mathilde Wesendonck وأما مسرحية « تريستان » فقد مثلت بعد ذلك بميونخ (١٨٦٥) وهى تنسيف عنصراً جديداً إلى الفن الدرامى : الميلودية المتحولة إلى (الكلام المتشدد) أى إلى صورة قوية من الألقاء الملحن - Recitativo - بينما اسندت فيها الألحان الكبرى إلى الأوركسترا ، وهو البناء الموسيقى الحقيقى للمسرحية .

ولقد وصل فاجنر عندئذ الى القمة فى فنه وتكشفت لنا أسرار أخص نبرات تعبيره وأجملها . وبعد فترات باسمة من حياته فى بلاط لويس الثانى ملك بافاريا ، ذلك الأمير الرومانتيك^(١) إنزوى

(١) وكلمة « رومانتيك » هنا فى معناها الضعيف أى « خيالى » وكان الملك لويس الى جانب ذلك شريب الأطوار
الراجع

بمدينة « تريشين » Tribschen حيث وافته هناك كوزيما ابنة
ليست وزوجة هانز فون بيلو .

وفي عام ١٨٦٨ ألف أوبرا « فحول الشعراء بنورنبورج »
وهي على نقيص « تريستان » ، تفيض بالحركة المسرحية والمفارقات
المتعددة الألوان وبالفرح الشديد وبروح التفاؤل القوية . كما أنها
لا تقل عن ذلك في عمق روحها الإنسانية .

وفي هذا العهد أيضا أمكنة أن يحقق آماله الفنية العريضة فأنجز
رباعية أوبراته الشيرة Tétralogie وهي : « فالكيريا » ،
« وسيفريد » ، « وشفق الآلهة » ، Gotterdammerung
وصدر لها بأوبرا « ذهب الراين » Rhinegold . ويجب أن
تخرج هذه الرباعية على أربعة ليالى متوالية ويتضح منها تمجيد
الأفكار الروحية الكبيرة والفلسفة المعقدة التي أخذ مصادرها عن
ملاحم أجداده الجرمانيين .

وفي عام ١٨٨٢ ، قبل وفاته بعمضة شهر ، أخرجت مسرحيته
« بارسيفال » لأول مرة بمدينة بايروت وهي نشيد تمثيلي هائل
يقدم صورة خارقة للفران وراحة النفس أقرب إلى المثل العليا
المسيحية .

الفاجنريه :

وشهد فاجنر تحقيق حلم آخر من أحلامه وهو إقامة مسرح قومي

بمدينة بايروت خصص للأخراج العظيم لمؤلفاته الموسيقية والدرامية وكان قبل ذلك قد صمم مشروعه منذ سنوات طويلة الى أن جاء لويس الثاني وفهم المشروع واحتضنه ولكنه إلتقى بصعوبات كان من العسير جدا تخطيها في وقته . ومع ذلك عندما تحققت الوثبة الوطنية والرومانتيكية التي رفعت ألمانيا المنتصرة الموحدة تأسست جمعيات فاجنريه وجمعت الأموال الطائلة لتحقيق هذا المشروع . وفي عام ١٨٧٦ مثلت الحلقة الكاملة لرباعية أوبراته بالمرح الذي قام بتصميمه فاجنر نفسه وشاهدها لويس الثاني والامبراطور ولهم الأول وعندئذ إنتشرت حركة من الاهتمام بها في الأوساط الفنية والثقافية بجميع انحاء أوروبا وأصبحت بايروت مركزا ينبعث منه خمس شبه ديني وكأنها (مكة المكرمة ^(١)) فكان يحج اليها المثقفون . بينما ظل البورجوازيون الألمان بوجه عام متحفزين حيال هذه الابتكارات الجديدة التي تفدى التعارض بين الأحاساس .

وكان فاجنر في آخر حياته قد وصل إلى تحقيق أهدافه الهائلة وأقام صرح أعماله كما أتم توضيح وجهة نظره للعالم وباح بما يبطنه من إرادة في الذهاب الى ما وراء الانسانية ولقد عاش لمؤلفاته وضحي في سبيلها بكل من كانوا حوله . وظل وحيدا ، دون

(١) في قدسيتها بالنسبة لعالم الموسيقى وفي العدد العديد من الناس الذين يحجون اليها من كل صوب في موسم أوبرات فاجنر . ذى يغام مرة كل عام الى وقتنا الحالى
المراجع

المال ورغم مواجهته لعداء العالم الموسيقى بأسره ، ولا يكتب إلا مؤلفات خيالية وعلى جانب الثقل والصعوبة في الفهم . ولكنه انتصر على كل هذه العوائق . وأصبحت نظرياته (تورا الفنانين ^(٢)) وبسطت سطوتها لا على الموسيقى وحسب بل تعدتها الى سائر الفنون الأخرى (فهناك حركة رد الفعل المضاد للواقعية وهناك أيضا حركة المثالية وغيرهما) حتى خيل بأن د نين بايروت ، قد أتى على كل ما تقدمه من أعمال .

وبما لاشك فيه اذن أن د مسرح المستقبل ^(٣) اعتقد أنه قد إستقر في وضعه النهائي وفي بسط سيادته الى مالا نهاية من الزمان شأنه في ذلك شأن كل ما تأتى به الثورات الفنية من فكر .

فهي تؤمن بأن انتصاراتها أبدية . والثورة الفاجرية لا تخرج عن ترديدها لهذا الاعتقاد . ومع ذلك رغما عن قوتها وسطوتها وشدة إيمان الغيورين على مبادئها لم تستمر في سيادتها الى وقت طويل . فإ أن مضى ربع قرن على وفاة رائدها ^(٤) حتى تجاهلها

(٢) أى المرجع الأول لفنانين

(٣) هكذا كان فاجر يسمى مشروعه في مرض حديثه من نظرياته التي أوضعها في رسالته « الفن للمستقبل »

(٤) تولى فاجر بمدينة البندقية في ١٢ فبراير عام ١٨٨٢

المؤلفون الفرنسيون من الشباب فقاموا بإبتكاراتهم دون أن يتأثروا بها .

ولكن موسيقى فاجنر ، وقد اختص أول الأمر بعقيدة علماء الجمال ومن أجل هذا سخر منها عدد كبير من الجماهير ، استطاعت مع كل هذا أن تشرق طريقها رويدا رويدا — وأما رد الفعل المضاد للفاجنريه فلم يحدث إلا منذ اللحظة التي لم يعد فيها الجمهور يهتم بمناقشة موسيقى فاجنر .

واليوم هدأت العاصفة .. وأيا كانت نزعة المفاضلة بين المؤلفين فقد اتخذ فاجنر مكانه على غرار كبار المؤلفين الكلاسيك بين أهم أعلام تاريخ الموسيقى .

الفصل السابع

من عهد فاجنر الى المعاصرين

المسرح الفئائي الفرنسى فى أواخر القرن التاسع عشر

فى الوقت الذى بلغ فيه ميربير أوج مجده كان شارل فرنسوا جونو (١٨١٨ - ١٨٩٣) لا يزال فى حداثة سنه ولم يكن أسلوبه ليستويه بل أنه شغف بموتزارت وجلوك وشومان وبرليوز وكان من نتائج ذلك أن أعاد الى المسرح الفئائي الفرنسى صراحته فى التعبير ووقاره .

وبعد حصوله على جائزة روما أحس بميل يجذبه نحو الحياة الدينية . . لهذا كانت أولى مؤلفاته هى « قداس فخم » . . وبعدها إنخرط فى موسيقى المسرح .

ولم تمثل مسرحيته « سافو » Sapho إلا ست مرات رغم اشتغالها على بعض الصحائف الرائعة . وبعد عشر سنوات ، فى عام ١٨٥٩ ، أخرجت له أوبرا « فوست » ، لأول مرة بالمسرح الفئائي . وقوبلت بفتور وكانت موسيقاها تبدو غامضة ومعتدة ولكنها بعد ذلك اتخذت طريقها فى بطء نحو نجاح منقطع

النظير . وتعد كل من المسرحيات : « فيليمون وبومى » ،
« Philémon et Baucis » و « ميراي » Mireille و « روميو وجوليت » ،
مثلا على المراحل الأساسية لمؤلفات مسرحية من أسلوب غير مستقر .

وعاد في آخر حياته الى الموسيقى الدينية فألف منها مقطوعات :
« الخلاص » Rédemption و « الموت والحياة » Mors et Vita

وموسيقى جونو مصاغة بمهارة قبل كل شيء وفي أسلوب يتم
بطابع الإخلاص وغزازه المادة وهي فوق ذلك تشتمل على « بلاغة
الشعور » . وبعد مرور فترة من الزمن كانت قد حط من قدر
جونو خلالها أصبح اليوم يعد من رواد التجديد في الموسيقى
الفرنسية .

وأما معظم الأوبرات التي كتبت بفرنسا بين عام ١٨٥٠ و ١٩٠٠
فظلت دون أن يكون لها أثر في التطور الموسيقى . ونذكر منها
على سبيل المثال : من مؤلفات رير Rever (« سيجور » ،
و « سلامبو ») ومؤلفات فيدور - وهو عازف ماهر على الأورغن
وتيودور دى بوا Théodore Dubois وليو ديليب Léo Delibes
الذى وضع موسيقى الباليه : « سيلفيا » و « كوبيليا » الى جانب
(لاكميه) وقد حظيت جميعا بتأييد الجمهور .

وأما لإدوار لالو (١٨٢٣ - ١٨٩٢) فكان أشد المعجبين
بفاجنر ، وقد حاول أول الأمر كتابة دراما موسيقية على غرار

نموذج سيد بايرون ولكن بما جبل عليه من تواضع وبما كان عليه من ذكاء أعرض عن مقصده وكتب مسرحية تتسم بالوضوح والحيوية ومن أسلوب فرنسي صرف ألا وهي أوبرا « ملك إيس »^(١) ،

وأما المؤلف المسرحي الذي كانت موسيقاه سائدة طوال عهد الجمهورية الثالثة فهو جول ماسنيه (١٨٤٢ — ١٩١٢) . وقد استهل نجاحه بأوبرا « هيروديد » ، وهي تشتمل على ألحان غنائية غاية في الجمال والرشاقة في الأسلوب مما يستهوى القلوب . وبعد لإخراج مسرحيته « مانون » (١٨٨٤) أصبح معبود الجماهير وكان دائب العمل الذي لا يعرف الهواذه فكان يخرج في كل عام تقريبا مسرحية من تلك المسرحيات التي لاتصارع في حيلة إيرادها^(٢) . وكان يستلهم الطرق التي أثبتت نجاحها في كتابة الميلوديه الجذابة التي أسر المستمع ومن أشهر هذه المسرحيات . : « فيرتير » Werther و « تايس » ولا تزال حتى اليوم تبسط أثرها

(١) وحتى موضوع قصتها يرتكز على أسطورة فرنسية من مقاطعة بريتاني . نروى أن مدينه إيس تعرضت لطوفان أغرقها وكاد يأتي على أهلها بسبب ملكهم الشريرة لولا أنها ضحت بنفسها قربانا للبحر ومن بعدها نصب ملكة بزغ من وسط الشعب

(٢) والواقع ليست حيلة الإيراد هي التي أفادت مجده ماسنيه ولكنه أسلوبه الرائع وموزوناته الاوركستالية النقية وثرابط الألحان الثنائية واتصالها بموضوع القصة إن أوبرته مانون مثلا لم في صفه أسلوب موسيقى الحجرة ورواقه حسان الوجهة الدرامية

القوى فى الجماهير . وتشتمل هذه الموسيقى على جاذبية ونشوة حسية رائعة كما تقوم بالتعبير عن العواطف بطريقة خاصة من الاضطراب الخفيف مما يسهل تذوقه دون جهد وذلك رغما عن كونها قصيرة الباع وفى بعض الأحيان يتخلل نسيجها مواضع لالون لها .

وجورج بيزيه (١٨٣٨ - ١٨٧٥) هو بلا شك المؤلف الوحيد فى هذا العهد الذى أجمع بشأنه فى الرأى الخاصة من أذن الناس تفكيرا والعامة منهم .

وفى الوقت الذى سادت فيه الواقعية فى الأدب أدخل بيزيه فى المسرح نوعا من الواقعية الموسيقية بعد أن أضفى عليها من الشعرية الشعبية ما أكسبها حيوية متقدمة .

وفى التاسعة عشر من عمره ^(١) بعد أن تلقى إرشادات من صديقه الحميم جونو حصل على جائزة روما .

ولقد أحرزت كل من مسرحياته : « صيادى اللؤلؤ » ، و

(١) وقبل ذلك العام أى الثامنة عشر من عمره ، عندما كان طالبا بكونسرفتوار باريس كتب سيمفونيته الوحيدة من مقام دو الكبير وتلك نسيا منسيا حتى اكتشفها جان شتافوران عام ١٩٢٢ ومن وقتها اتخذت مكانها ضمن برامج الحفلات السيمفونية وهى مصاغة فى أسلوب يقرب من هايدن وبتهوفن فى أول عهده فيما عدا الجزء الثانى منها « الكاتيلينا » فانه يعيد به الى ألحانه فى أوبرا « صيادى اللؤلؤ »

« غادة بيرث الحبيبة » ، و « جميلة » Djamilah نجاحا محدودا فقد وجدوا بها وقتئذ بعض مواضع من التنافر الهارموني المريب . كما أنه كان يعاب على بيزيه أيضا محاكاته لفاجنر وهو ما يبدو لنا اليوم غريبا : (إذ كان نيتشه يقابل فيما بين المؤلف الجرمانى وبين أعضاء بيزيه وانتهى الى القول بأن هذا الأخير عبارة عن فاجنر اللاتينى) .

وفى الموسيقى التى وضعها لتؤيد التمثيل بمسرحية : « غادة الأول » L'Arlésienne التى تشتمل على طابع النضارة فى الابتكار وقوة التلوين فى توزيعاتها الأوركسترالية يرى بيزيه الى تأييد المواقف الدرامية دون أن يعيب العمل المسرحى بأى اضطراب . ولقد ثوى بعد إخراجه كبرى مؤلفاته « كارمن » (١٨٧٥) بوقت قصير دون أن يعيب المجد فى حياته ولكنه رفع بعد ذلك الى أسنى درجاته .

سيزار فرانك ، معلم « سكورلاتوروم »

وهذا العازف على الأورغن ذو الخلق المتواضع الصريح لم ينل هو الآخر إلا تقدير عدد قليل من الناس (وهو مولود بمدينة لياج عام ١٨٢٢ وتوفى ببساريس عام ١٨٩٠) وكانت فى أيامه موسيقى الحجرة والحفلات السيمفونية نادرة جدا وفى منتهى الحفارة نينا . كانت الموسيقى الدينية ترسم الأثر المسرحى فى التعبير بما جعل

فرانك في مستقبل حياته يستهدفها هو الآخر ولكن في شيء من التردد ودون رغبة صادقة منه .

ولكن عزفه على الأورغن هو ما هداه الى التعرف على شخصيته الحقة . ففى عزله بالكثينة كان يستسلم لمشاعره الطبيعية فى العزف وبذلك استطاع أن يتبين صلته الروحية الحقة المنحدرة من سلالة يتهوفن وبأخ .

وفى موسيقاه لا يوجد أى أثر للحسية ولا للمظهرية فضلاً عن قله تلوينها . ولكنها مع ذلك منطقية وفى تسلسل بنائها ذات معنى الى حد ما مجردة . وفى لونها المتصوف الجميل يضيئها طابع من العقيدة الهادئة والعميقة فى بساطتها .

ولم يحز فرانك إعجاب معاصريه من كل الوجوه . فكان يهزأ به معظم أقرانه كما سخر منه زملاؤه بالكونسيرفاتوار ، ولو أنه رغما عن ذلك قد عين بهذا المعهد بفضل صفاته الممتازة فى العزف .

ولقد أثار مقطوعته الدينية « البسطة الأبدية » Béatitudes
سخط أصدقائه . كما رميت سيمفونيته (١٨٨٩) بالسخر (١)

(١) وتعد اليوم من أروع السيمفونيات التى تبرز فى برامج الحفلات السيمفونية — وكذلك « نتوحاته السيمفونية » لليانو والأوركسترا وصناته القبولية واليانو —

ومع ذلك ففي نفس السنة التي توفي خلالها لاقت رباعيته ذات الهيكل المثلثين ترحيبا عظيما .

وقد ظل فرانك دائما لا يحيد عن ثقته بفنه ولا يسلّم بذوق العامة ، وهو على كل حال لم يحدع في هذه الثقة : ألم يكن له عن طريق أثره القوى وتعاليمه المتينة ذلك العدد العديد والمتجانس من طلابه ومريديه ؟ فهو بحق زعيم المدرسة الفرنسية للأورغن التي توطدت سيادتها اليوم .

والى جانب ذلك يعد فرانك آخر الرومانتيك من الفرنسيين فهو يصيف الى قوته الشعورية وآثارها الهائلة عاطفة دينية وخيالا عبقريا وإخلاصا في التعبير مما ينفذ الى القلوب

وأما فنسان داندى ١٨٥١ - ١٩٣١ ، وهو رجل مثقف من أهل سيفين Cevennes (٢) فكان تلميذا بفرقة سيزار فرانك للأورغن وكان صديقا لليست ومن أكبر أنصار فاجنر . ولقد أنتج هذا الرجل ذو الصفات العالية والخلق النبيل مؤلفات قليلة في

= وخاصة البيانو والأوتار . وأتانا عج حقا كيف يمرطهها المؤلف دون أى إشارة عنها في هذا الكتاب مع أنها من المقطوعات التي بلغت القمة من بين كبار المؤلفات الموسيقية في الوقت الحالى

المراجع

(٢) وهي المنطقة الجبلية من الجزء الشرق لأواسط فرنسا

المراجع

العدد ولكنها على جانب كبير من الأهمية كتبها وفق هواه وبعد تفكير عميق .

ولما كان من الكاثوليك الأتقياء لهذا تحتل العاطفة الدينية المكان الأساسى فى موسيقاه . وأسلوبه الموسيقى يبدو تارة بسيطاً وتارة معقداً وعلى جانب من الصراحة . وتشوبه فى معظم الأحيان مرارة واضطراب بما يوحى إلينا بصورة على غرار المناظر الطبيعية فى الأقليم الذى نشأ به .

ولقد ابتكر نماذج فذة من كل نوع : صوناتات وثلاثيات ورباعيات وسيمفونيات وأوبرات ، وتدل جميعها على أنها من عمل موسيقى أصيل .

وبفضل نزعة فى التمسك بعقيدته ونظرياته كرس نفسه لإنشاء مدرسة (الإنشاد الدينى) - (سكولا كانتوروم) (١٨٦٩)^(١) بالاشتراك مع بورد Bordes وجويلما Guilnaut التى أصبحت مركزاً للتوفيق الموسيقيين المحبين لباخ والمتصلين بموسيقاه إلى جانب الموسيقيين الآخرين ممن دخلوا فى طريقة فرانك . وهم جميعاً على حد قول رولان مانسويل (كانوا يتشدون التعبير الموسيقى السلس داخل هيكل بنائى صارم) كما كان غالبيتهم

(١) ولكنها بفضل مدسه موسيقى عام لدراسة الموسيقى عامة مع التخصس أيضا فى دراسة الموسيقى الدينية
المراجع

يستمعون قبل كل شيء إلى ألحان موطنهم الأصلي على نخط مؤلف
السيمفونية السيثنولية ^(٢) .

إذ نجد الألحان الشعبية وقد غذت مؤلفات كل من ديودا
دى سيفيراك Déodat de Séverac من أهل لانجيدوك وبول
لى فليم Paul Le Flem من بريتانى وجوزيف كانتيلوب
Joseph Canteloube من أوفيرن .

وهناك شابرييه (١٨٤٢ — ١٨٩٤) الذى كان من أنصار
الغاجنزيه ولكنه مع ذلك كان يميل فى أسلوبه إلى المبالغة والتهريج
ورغما عن أنه كان على صلة من الصداقة مع جماعة فرانك إلا أنه
إنسخ عنه بأفكاره بالمره . واننا نجد لديه مظهرا من المظاهر الفرنسية
الخاصة : تلك الموسيقى التى أحكم إعدادها والتى تفيض بالحياة وهى
بذلك تؤثر فى الاحساسات أكثر منها فى العواطف . كما تشتمل على
التصميم القوى على أساس على وأيضا على الاستسلام للاحاساسات
بما توحى به لوحات صديقه مانيه ^(٣) . وقد ذهب بنا شابرييه أو
بعبارة أدق عاد بنا إلى « الموسيقى الخالصة » .

(٢) كناية من فانسان داندى الذى ألف سيمفونية تعالج ألحانا ومواد موسيقية
من طابع سيثين المحل

(٣) أدوار مانيه (١٨٣٧ — ١٨٨٣) رسام فرنسى
من أساطين المدرسة التأثيرية

تاريخ الموسيقى

ولقد اتصل بنفس الحركة الموسيقية إرنست شوسون Ernest Chausson ذلك الموسيقى النادر في رفته وهنرى ديبارك Henri Duparc الذى توقف عن التأليف بعد أن وضع أغانيه الاثنى عشر الشهيرة ^(١) . وألبيريك مانيار Albéric Magnard أحد تلاميذ فنان داندى وهو من مؤلفي السيمفونيات الشهيرة بالتركيب الشعورى

وأما بول دوكا Paul Dukas (١٨٦٥ - ١٩٣٥) فقد عرف كيف يصوغ من كل المادج الموسيقية التى تناولها عملا ممتازا ، ربما فى شيء من الصرامة من وجهة هيكلها البنائى وربما أنها تشتمل من جهة أخرى على عبارات من الفخامة الرنانة : (صبي الساحر - صوناتة من مقام مى ييمول ^(٢) - أريان وذو اللحية الزرقاء ^(٣) - الجنينة ^(٤) La Péri)

(١) والتي تتضمن أغنيته الشهيرة : « دعوة الى رحلة » التى لحنها على كلمات نصيدة بودلير من مجموعة أشعاره المسماة : « أزهار الشر »

(٢) وهى صوناتة كتبها لليانو من مقام مى ييمول لهديوال الصغير عام ١٩٠٠ المراجع
وهى تشتمل على صمولت فنية كبيرة قد العرف المراجع

(٣) تعد هذه الأوبرا التى أخرجها عام ١٩٠٧ أهم مؤلفاته الموسيقية المراجع

(٤) وهى بالية أخرجها بمسرح الشاتلية بباريس عام ١٩١٢ المراجع

سانر صانر Saint - Saens

قد يسهل إقامه وجه المقابلة بين حياة الناسك التى كان يعيشها فرانك وبين حياة سان صانر (١٨٣٥ — ١٩٢١) . ويتناول الحديث عن بعض المؤلفين عادة الكلام عن « مبتكراتهم » وعن « عبقريتهم » . وأما عن سان صانر فأننا نجد أنفسنا نواجه طبيعة التحدث عن « اتجاهه » فى الحياة . اذ تمر سلسلة من الأحداث بفترات النجاح الذى حققه منذ أول حفلة موسيقية أحيائها للمزف على البيانو . وكانت وقتئذ فى العاشرة من عمره ، حتى الاحتفال الرائع بإزاحة الستار عن تمثاله (الى جانب اخفاقه العجيب فى محاولاته للحصول على جائزة روما)

وحياته الطويلة حافلة بكبار المؤلفات : فهناك الثلاثية من مقام د فا ، (١٨٦٥) التى صاغها فى أسلوب فى صفاء البللور وسيمفونيته للأوركسترا مع الأورغن (فأيمار عام ١٨٧٧) ، ذات الأجزاء البنائية الضخمة والاسلوب العالى .

وابتداء من عام ١٨٧١ كرس جهده فى تأليف الأوبرات (شمشون ودليله — وهنرى الثامن — و فريد يموند . . . الخ) . وكان فيها زعيم الصيغ التى بطل استعمالها منذ مدة طويلة .

ولقد لعب سان صانر دورا هاما فى الحياة الموسيقية فى عهده بفضل ذكائه الحاد وسعة ثقافته كما أن درايته بآلات الأوركسترا الى

جانب طلاقته الفنية في العزف (٤) قد جعلنا منه مؤلفا من الطراز الأول للسيمفونيات .

ولقد كان يقاوم الطريقة العاطفية للرومانتيك وكان يعارض في شدة أولئك الموسيقيين الذى كانوا يبدأون على التعبير عن حالاتهم النفسية . كما نبذ الجرى وراء التعبير عن الأحاساس ، فقال : كلما زادت الحساسية نموا كلما إبتعدت الموسيقى وسائر الفنون الأخرى من الفن الخالص . وكان يستم قبل كل شيء ببناء الصورة والعناية باستكمالها كما كان يعنى على الخصوص بالأسلوب وكانت له في ذلك مواهب عالية . وكانت لفته واضحة وإلى حد ما في منتهى السهولة . وعباراته دائما صحيحة ومنسجمة .

وفى أسلوبه ذى العبارات المثزنة كان يبدو وكأنه ينحدر مباشرة من سلالة أعلام الموسيقى الفرنسية منذ عهد لوللى و رامو . ولكن لا يغيب عن أذهاننا أن هؤلاء كانوا في وقتهم من المجددين ذوى الجرأة وقد أحدثوا إنقلابا في الأفكار التى سبقتهم وكانت موسيقاهم قد دخلها دم فتى زاد من حيويتها ودأب على دوام تجديدها وهذا هو بالذات ما ينقص صاحبنا مؤلف « شمشون ودليله » .

(٤) « في العزف على البيانو » — ولقد كتب لهذه الآلة خمسة كونشرتات بمصاحبة الأوركسترا . والكولشترنو الخامس استوحى كتابته من زيارة قام بها لهديار المصرية وهو يمثل على بعض الألحان ذات الطابع المصرى خصوصا لحن نوبة النيل بمنطقة النوبة ، ولهذا يلقب الكولشترنو « بالكولشترنو المصرى » المراجع

فوريه Fauré

هو أحد تلاميذ سان صانزورغم ما أخذه من أفضل صفات
أستاذه العظيم الا أنه اتجه بالموسيقى في ناحية أخرى : فبدلاً
من إتباعه طرقاً باردة ، يحدها من جانبيها آثار شبيهة بالكلاسيك
فقد سلك جابريل فوريه (١٨٤٥ - ١٩٢٩) طرقاً منحنية ومعطرة

وفي موسيقاه تجدنا نسير بحذاء جداول الماء البراق ونخترق
النياض الحضراء والأحراش العالية ونصعد على سفوح الجبال حيث
نشرف من فوقها على آفاق لا نهاية لها .

ولقد كان رئيساً لمنشدى كنيسة المادلين ثم عازف الأورغن بها
ثم أستاذاً بالكونسرفتوار . وفي كل هذا كان ينشر تعاليم إنسانية
مشرقة ولطيفة ساهمت في تأهيل عدد كبير من التلاميذ اللامعين .
ولقد وصل إلى الأسلوب الكامل في كل النماذج الموسيقية على غرار
سان صانز ولكنه كان على شيء من الحرية في الكتابة التي كان
يحققها غالباً بالعودة إلى الصيغ الجريجورية ^(١) ، كما كانت له
شخصية بارزة جعلته من الموسيقيين الذي لا تنقطع شهرتهم عن
الانتشار .

وبينما يمد قاجرو وديبويس من أصحاب الآراء الثورية الذين

(١) أى صيغ النناء الجريجورى - راجع الفصل الثانى من هذا الكتاب
المراجع

أطلقوا العنان لأحاساستهم تجدد فوریه وقد حجب أهمية مقاصده وراء بساطته الواضحة وازدراؤه للطرافة ورقته وهدوئه وتحفظه . ومن محاسن أسلوبه أننا نلاحظ مواضع جرأته في الصياغة . ويمكن القول بأنه أفرغ تفكيره العميق في أغانيه الشيرة الى جانب طرقه الراسخة في التعبير . وبالطبع فإنه يحظى بأعجابنا لمرونة أسلوبه وألحانه الشاعرية التي تتصل بنصوص الكلام في صلة وثيقة وذقيقة والتي بفضلها استطاع أن نتج منها كبار المؤلفات من هذه التماذج الصغيرة (١) .

وكل هذه السجایا التي تأسرنا وذلك الضوء الشفاف وتلك الرشاقة والتركيز في التعبير نجدما أيضا واضحة من مقطوعاته الليانو (في الليليات Nocturnes في مقطوعته من القصص الشاعرى Ballade في البادرات Impromptus والمقدمات Préludes وألحان النوتيه — Barcarolles) بل أيضا في مقطوعاته من موسيقى الحجرة وحتى في موسيقاه السيمفونية والمسرحية (بروميثيوس Prométhée - وينيلوب Pénélope) . وما يرونا هنا هو أنه تباع تماما إثنائات أشعار فيرلين Verlain (٢)

(١) بعد فوریه من أهم المؤلفين الذين أقاموا فن الأغاني الرفیعة بفرسا

المراجع

(٢) بول فيرلين (١٨٤٤ - ١٨٩٦) شاعر فرنسی استشف حياته المضطربة من تأيا أشعاره الجمیة

المراجع

أو كباتول منديس ^(١) Catulle Mendès كما تراه من جهة
أخرى يقيم صرحا موسيقيا عظيما في إلتزان ودون مبالغة وهو
موسيقى « الصلاة على الموتى » (١٨٨٧) Messe de Requiem

وتنحصر عبقرية فوريه في دقته ووضوحه وهو أحد أزهار
الثقافة اليونانية واللاتينية وبذلك فهو لا يعترف بالهزات العاطفية
الكبرى للرومانتيك . فكل شيء لديه ينحصر في دائرة الحياة
والتحفظ والترفع .

وأغنية فوريه الرفيعة هي من طراز الأغاني الفرنسية فهي
بذلك لا تشبه الأغنية الألمانية الرفيعة Lied وأنك تجدده يعبر
عن أدق العواطف المؤثرة وحتى في حالة الأزمات النفسية بصورة
معتدلة على طريقة شعرنا الكلاسيك ^(٢) . أمن أجل هذا اذن
يبدو لنا أن أصداء طريقته الموسيقية لم تتجاوز حدودنا ؟ ^(٣) .

(١) كاتول منديس (١٨٤١ — ١٩٠٩) هو شاعر فرنسي كان يبالغ أفكادا
شاعرية من مذهب « البارناس » أى مدرسة الفن للفن — نتناول تصوير العواطف
الغنية أو القاسية

(٢) أى على طريقة أشعار كورني وواسين وسائر شعراء الكلاسيك الفرنسيين
المراجع

(٣) أى لم تصل آثار أسلوب فوريه إلى أى من البلاد الأخرى خارج فرنسا
لأنها كانت طريقة فرنسية سببة
المراجع

الموسيقى الألمانية بعد فامير :

وبرامز (١٨٥٣ — ١٨٨٣) ^(١) رغا عن أنه عاش عندما كانت الفاجتريه في أوج مجدها إلا أنه نجح في أن يصون نفسه منها وقد ذهب في تعصبه ضدها إلى امتناعه عن الكتابة للسرحد اطلاقا بينما كانت أوروبا بأسرها قد استسلت لها .

ولقد قيل عنه بأنه كان يؤلف موسيقى غاية في الجدية بل وتصور الحسرة . . . وربما أيضا تجد في مؤلفاته العديدة شيئا من عقيدة علماء الجمال ولكن بعض مؤلفاته مثل : « القداس » الألمانية و « كونشرتو الفيولنه والأوركسترا » و « السيمفونية الرابعة » . تعد بلا شك من كبار المؤلفات . وهو مؤلف ألماني صرف بقدر ما يعد فوريه فرنسي صميم ومن أجل هذا فلا يقدره الفرنسيون في حين يعظم من شأنه أهل بلاده ويساؤوا بينه وبين كبار المؤلفين .

وعلى عكس تفكير برامز نجد عازف الأرغون النمساوي أنطون بروكنر (١٨٢٤ — ١٨٩٦) فقد كتب سيمفونيات طويلة وفكر طويلا في إعدادها ، ولكنها مع ذلك ثقيلة في أثرها ونادرة وعنيفة . ونجد أيضا هوجو فولف Hugo wolf (١٨٦٠ — ١٩٠٣) ولم يكن موضع تقدير في حياته . ولقد عبر عما يكنه من مرارة

(١) وسحته : ولد برامز بمدينة هامبورج عام ١٨٣٣ وتوفى بغينا عام ١٨٩٧
للمراجع

في وقار تلك الأغاني المتناثرة الجميلة التي يمكن مقارنتها بأغاني شوبرت أو شومان .

ولا نستطيع أن ننفل مؤلفات جوستاف ماهر (١٨٦٠ - ١٩١١)
الشامخة البناء (وهو من العباقرة في قيادة الأوركسترا) إلى
جانب الصفحات الرائعة التي كتبها ماكس ريجر *Max Reger*
(١٨٧٣ - ١٩١٦) وأوبرات فيتزنر (١٨٦٩) ^(١) *Pfitzner*
العنيفة . كما تعد الصيغ التي أعدها بوزوني ^(٢) لمؤلفات باخ جديرة
بالإعجاب ، وهو عازف على البيانو توسكاني المولد وقد تفتته برلين
وأما مؤلفاته الشخصية فهي في أسلوب الرومانتيك المبالغ في صيغته .

ولقد كان يقال دائما عن برامز بأنه آخر مؤلفي الكلاسيك ،
ولو أن هذا الرأي ليس بصواب فالكلاسيكية موجودة دائما
وإلى الأبد .

ويقال عن ريتشارد شتراوس (١٨٥٦) ^(٣) . بأنه آخر كبار
الرومانتيك من الألمان . وهو موسيقي وأديب وفيلسوف وهو

(١) هانز إمريخ فيتزنر ولد بموسكو عام ١٨٦٩ وتوفي بمدينة هالزبورج عام

١٩٤٩
للمراجع

(٢) فيموشيو بينينوتو بوزوني ولد ببلدة إيمبولي عام ١٨٦٦ وتوفي ببرلين عام

١٩٢٤
للمراجع

(٣) وصحة : ولد عام ١٨٦٤ وتوفي عام ١٩٤٦
للمراجع

يحب الموسيقى ذات البرنامج التصويرى . وفى جميع مؤلفاته سواء فى قصائده السيمفونية (تيل المزار - و « زاراتوسترا » و « موت وتحول » . .) أو فى سيمفوياته ذات البلاغة الرائعة أو فى أوبراته التراجيدية اللاذعة يقدم لنا صورة أخيرة لذلك البريق والوهج الذى كان يعم أسلوب القرن التاسع عشر . ولكنه إنتزع الأغاني من تقاليد المسرح المزمنة وفى عام ١٨٨٦ نشر سلسلة من الأغاني الرفيعة يسودها الطابع الذى يناسب مزاجه الدرامى ثم انخرط بعد ذلك فى كتابة مؤلفاته المسرحية (فارس الوردة - آريان وناكوس) كما إبتكر موادا أوركسترالية عظيمة ودسمة إستعار معظمها من معاصريه الألمان . وسيمفوياته كالنهر فى فورانه عندما يفتت الصخور أحيانا وينقل منها خبثها ولكنها مع ذلك تسود بقوتها .

الصفات القومية :

كان من إحدى الصفات المميزة لموسيقى القرن التاسع عشر إلتجائها إلى المصادر القومية . فكان الموسيقيون يصفون على ألحانهم قوة حيوية بإتصالهم بالألحان الشعبية . قامت فى بوهميا مدرسة تشيكوسلوفاكية أصيلة أسسها سميثانا (١٨٢٤ - ١٨٨٤) الذى كان يعبر عن حماسه الوطنية بأسلوب شعورى مؤثر . ومن أتباعه البارزين دفورچاك Dvorak (١٨٤١ - ١٩٠٤) .

وفى البلاد السكندنافية لجأ كل من جريج (١٨٤٣ - ١٩٠٧)

وسيبيليوس (١٨٥٦) ^(١) . في إستلهم موسيقاهما إلى صنب ألحانها بالطابع الحزين المميز لميلوديات بلادهما .

كما نجد أيضا المقطوعات الرائعة التي كتبها كل من ألبينز (١٨٦٠ - ١٩٠٩) وجرانادوس (١٨٦٨ - ١٩١٦) ومانويل دى فاليا ^(٢) - وتورينا ^(٣) - Turina الذين إستعاروا لونها الخلاب من الفولكلورية الأسبانية .

وفي الجمر أمضى ييلا بارتوك ^(٤) شطرا من حياته بالاشتراك مع صديقه كوداي ^(٥) Kodaly في جمع الأغاني الشعبية المتصلة بأرض الوطن . ولقد عرف أيضا كيف يحدد الأساليب الفنية الموسيقية في جراه وقوة مما رفعه إلى القمة في المحيط الدولي للموسيقى

الروس :

وأما الموسيقى الروسية فهي ككل موسيقى أخرى في العالم قد أخذت مصادرها عن تيار مزدوج : شعبي وديني . ولما كان

-
- (١) وتوفى بهلنكي في ٢٠ سبتمبر ١٩٥٧
(٢) ولد عام ١٨٧٦ وتوفى عام ١٩٤٦
(٣) ولد بأشيليه عام ١٨٨٣ وتوفى بمدير عام ١٩٤٩
(٤) ولد بالجر عام ١٨٨١ وتوفى بنيويورك عام ١٩٤٥
(٥) ولد بالجر عام ١٨٨٢ وهو الآن يقوم بالتدريس بكلية فانور بودابست
للمراجع

استعمال الآلات الموسيقية قد حرمته الكنيسة الأرثوذكسية لهذا فإنها كانت تحتفظ بالأساليب البوليفونية الدينية ، كما كانت جميع الألحان البيزنطية النقية تعتمد على نسيجها المزدهر وعلى ما تميزت به من طابع المصاحبة وروح هارمونيتها الروسية. وكذلك الغناء الدينى فقد احتفظ بذلك الطابع الصارم الذى فرضته عليه أصوله المستمدة من الترانيم .

وهنا أيضا قامت الكنيسة بدور المعلم بالنسبة إلى الموسيقى غير الدينية فقد نشأ بعد ذلك نوع من الأغاني ذات المصاحبة الصوتية كما أنها كانت غنية بصورة خارقة بمواد متنوعة من الفولكلورية . وكان الشعراء القصاصين الذين يروون سير البطولة يعتمدون فى إنشاد روايتهم على آلات النفخ وعلى آلات وترية تغمز بالأصابع لتنوع ألحان أغانيهم وتدعيمها . ومع ذلك فقد ظلت هذه الطريقة من التعبير تعتبر جد حقيرة كما كان ذلك شأنها فى سائر البلاد الأخرى من هذا العصر .

وبرجع الفضل الى جليнка (١٨٠٤ - ١٨٥٧) ، أحد الارستقراطيين ، فى إدخال ما كانوا يسمونه « بموسيقى الحوذية » بالمرح الامبراطورى بسانت بطرسبرج ^(١) . فوقعت أوربته الحياة لأجل القصر ، موقع الصاعقة من السادة المتفرجين الذين

(١) وتسمى الآن لينينجراد

كانوا يؤثرون أسلوب الغناء الاستعراضي Bel Canto مما كان يعشقه بصفة خاصة رجال البلاط. ولقد أثر بنده كل من جليнка ودراجوميشكى (الذى استمر على تعاليمه) في جماعة الفنانين الثبان: جماعة الحنة، الذين خلقوا حركة الموسيقى القومية. وكان بالاكيريف (١٨٣٦ - ١٩١٠) أحد رسلها ولم يكن نشاطه خارج دائرة الموسيقى، ليسمح له إبتكار عدد كبير من المؤلفات الموسيقية فألى جانب مجموعة من أربعين أغنية روسية لا نعرف له من المؤلفات سوى فانتازيه شرقية للبيانو اسمها: «اسلامى، Islamey»، وهى ما أعجب بها عازفو البيانو ممن يستهيم بروز الإيقاع وتنوع الألوان والتشكيلات الصوتية.

ثم هناك سيزار كوى César Cui (١٨٣٥ - ١٩١٦) الذى كان مهندسا وأستاذا للتحصينات العسكرية ولكنه كان موسيقيا تنقسه الحرارة وتبدو أوبراته لالون لها بالقياس إلى مؤلفات أصدقائه. وأما بورودين (١٨٢٤ - ١٨٨٧) رغما عن نشأته العلمية، إذ كان أول الأمر طبيا عسكريا. فإن مؤلفاته الموسيقية كانت بالغة الأثر. ويسدو أن هذا القديس البوهيمى فى تفانيه للموسيقى استطاع بحده أن يكشف عن أسرار المادة الصوتية (١).

(١) استمع إلى مقطوعة الشهيرة التى كتبها الأوركسترا: «فى سهول آسيا الوسطى»
كانك دون شك تتبين كيف أضفى من الألوان الجيلة على توزيعاته الأوركسترالية
المراجع

وأما المؤلف من بين هؤلاء الحنة الذى لم يقتصر أثره الموسيقى على بلاده بل تعداها الى التأثير فى الموسيقى الفرنسية زهاء الأربعين سنة الماضية فهو مسورجسكى (١٨٣٩ - ١٨٨١) فكان هذا الضابط بحرس القيصر — الذى اعتاد معايرة الخمر والمقامرة — الى جانب ذلك من عباقرة الموسيقى .

ورغما عن كسله ورفضه تعلم كل ما يتصل به بحرفة ، الموسيقى استطاع هذا المبقرى أن يصل الى آفاق خيالية فى عالم الصوت . ولقد قدم منها صورا رائعة كانت تارة تبلغ غاية الحنان وحينما تكون فى منتهى الغرابة حتى أن ذكرها ورنين ألحانها الحزينة لا يمكن أن يمحو من الذاكرة . ولقد تأيد مجده بفضل افتتاحيته للأوبرا التى لم تتم : « كوفانشينا » الى جانب أوبرته العظيمة بوريس جودونوف (١٨٦٤ - ١٨٧١) .

وأما أصغر هؤلاء الجماعة سنا وهو ريمسكى كورساكوف (١٨٤٤ - ١٩٠٩) فقد استطاع أن يحنى نمار تجاربهم عندما عينوه استاذ التأليف بكونسيفاتوار سانت بطرسبرج وكان وقتئذ لا يعرف شيئا ففعل كل شيء . ولما كانت ضابطا بحريا ومفتشا لموسيقى الأسطول فقد قام بعدة أبحاث توجهها بكتابه الشهيرة أصول دراسة الآلات الموسيقية ، الذى أصبح من الكتب المدرسية الشهيرة . كما استطاع أن يكتب للأوركسترا فى أسلوب جذاب لم نعهده منذ عصر كبار الرومانتيك . وأما مؤلفاته فهى فى لغتها وروحها روسية صميمة

كما تشتمل على عطور من الشرق ومن البلاد البعيدة التي تصل بروسيا الكبيرة . (١)

ولقد قامت وقتئذ حركة أخرى موازية لحركة المؤيدين والمعارضين لفاجزر بفرنسا كان فيها أنصار الأوضاع الجرمانية يعارضون هؤلاء الرسل للفن الروسي الصرف . وكان أخطر منافس « للجماعة القوية » هو تشايكوفسكى (١٨٤٠ - ١٨٩٣) ولقد أصاب شهرة واسعة عن طريق تأييد الأرستقراطيين له بمن كانوا يحتفرون المادة الموسيقية التي تقوم على الفن الشعبي .

ورغما عن سيكولوجيته المربضة وعما يوجد بموسيقاه من حشو فقد كان على جانب من القوة والرشاقة في الأسلوب والعلم الوفير . وكما كان أعضاء (جماعة الخمسة) من الهواة العباقرة كار هو أيضا من كبار الموسيقيين . واليوم أصبحت مؤلفاته مثل « ملكة البستوى » أو سيمفونيته الخامسة معروفة لا في روسيا وحدها بل في كل بلاد خصومها أيضا .

وأما جلازونوف (١٨٦٥ - ١٩٣٦) وهو بحق أحد تلاميذ

(١) لعل القصد بالإشارة متاليتة السيمفونية : « شهر زاد » وسيمفونيته «عتر»
في الأول تصور لنا أريج حكايات من ألف ليلة وليلة وفي الثانية قصة «عنتروعبلة»

(جماعة الخمسة)^(١) فقد أراد أن يبنى موسيقاه على أسس متينة . ولكن حساسيته الهائلة التي كانت تبعث الحياة في قصائده السيمفونية كانت من جهة أخرى غالباً ما يخفقها ثقل بنائه فكانت توجد مشعونة داخل ذلك الإطار البنائي .

وأما راخما نينوف (١٨٧٣)^(٢) فرغم المظهر الروسي الواضح الذي تتسم به موسيقاه فهو يعد الابن الروحي للرومانتيكية الألمانية . وكان من عباقرة العزف على البيانو وقد كتب لهذه الآلة كونشرتات رائعة بطلاقتها الفنية وبحلاوة ألحانها .

ومن جهة أخرى فقد بلغ حدود الأشرار كل من تانيف Taneiev^(٣) ذو التفكير الموسيقي الرائع في إنتظامه - وسكريابين^(٤) Seriabine -

- (١) وعلى الخصوص كالنيلز ويمسكي كورساكوف المراجع
- (٢) ولد راخمانينوف بمدينة نوفو جورود عام ١٨٧٣ وتوفي في بقرلي هيلز بكاليفورنيا عام ١٩٤٣ المراجع
- (٢) يوجد اثنان من المؤلفين الروس بهذا الاسم ومن هذا المهد: الأول اليكساندر سيرجيفيتش تانيف ولد له سانت بطرسبرج عام ١٨٥٠ وتوفي عام ١٩١٨ والثاني هو سيرجيوس ايفانوفيتش تانيف ولد عام ١٨٥٦ وتوفي عام ١٩١٥ . وكلاهما من كبار الموسيقيين الذين أثروا في الموسيقى الروسية من هذا العهد ومن ينطبق عليهما ما أوردته المؤلف هنا من وصف . لهذا لا ندرى على وجه التحقيق أيهما بالذات يقصده بالأشارة
- المراجع

(٤) ولد عام ١٨٧٢ وتوفي عام ١٩١٥

بقصائده الهائلة ذات العواطف الفياضة لليانو أو للأوركسترا (١) .
وكذلك تشيرينين (٢) . ولم يجدوا جميعاً أمامهم من توفروا على
فشر الدعوة الى القومية بالموسيقى الروسية سوى البعض من صغار
الموسيقين أمثال جريتشاينوف (٣) وليادوف (٤) - ولقد استعاد
هذا الأخير الاعانى الشعبية بأسلوبه الدقيق .

وربما كانت نزعة الغرب في الاهتمام بالصور البائنة للموسيقى
من جهة وبالرمزية الفاجزية من جهة أخرى لتتناول موسيقى السلاف
التلقائية وتصيب مؤلفات (جماعة الخمسة) بالقهم أو تودى بحيوتها
لولا أن جاء رد الفعل في هيئة ثورة عنيفة تزعمها كل من ايجور
سترافنسكى (١٨٨٢) ، وسيرج بروكوفيف (١٨٩١) (٥) .

ديبريسى

كان هناك بسانت بطرسبرج شاب في الثانية والعشرين من
العمر يعزف اليانو لقاء أجر ضئيل وقد اشتهر في روسيا بمجه
الكبير لتشايفكوفسكى ومدام ميك كما عرف رسالة (الجماعة

(١) وأشهرها ضمن مؤلفاته للأوركسترا هي قصيدته السمفونية عن «الأفتان»
Poème de L' Extase وقصيدة «برومينوس»
المراجع

(٢) وهو مولود عام ١٨٩٩ (٣) ولد عام ١٨٦٤

(٤) ولد بسانت بطرسبرج عام ١٨٥٥ وتوفى عام ١٩١٤ .

(٥) وتوفى بموسكو عام ١٩٥٣ .

القوية)^(١) وفهما حق الفهم وقدرها حق التقدير . وعندما عاد الى فرنسا ظل يحفظ للموسيقى الروسية ذكرى عظيمة . هذا الموسيقى الشاب هو كلود أشيل ديويسى (١٨٦٢ - ١٩١٨) وقد جاء بمبتكرات موسيقية وإحساسات خارقة قلبت نظام الألواح كلها .

وهو مولود بسان جرمان آن لى Saint - Germain - en - Laye وحصل على جائزة روما عام ١٨٨٤ بعد أن قدم للسابقة نموذج من الكانتاتا المسمى : « الطفل المبقرى » وكان وقتئذ يغشى أوساط مالارميه Mallarmé^(٢) . وجماعة « الرمزيين » Symbolistes كما استمع إلى موسيقى فاجنر بمدينة بايروت ، ولكن دون أن يعلق بذهنه شيء منها . فكان فى شغل عنها بما يستهويه من مقاصد موسيقية أخرى

وكان يؤمن بأنه لا يمكن لأحد أن يحاكي صيغا موسيقية بما لا ينصل ببلاده . وبذلك فقد كان يهدف إلى تخليص الموسيقى من كل شوائب تفكير التعصب المدرسى وتنقيتها من كل الصور والأساليب التي ليست بفرنسية . فكان يقول ... « اتنى أحاول نسيان الموسيقى الحالية لأستمع إلى أخرى لا أعرفها أو سوف أعرفها فى الغد ... » .

(١) أى (جماعة الحقبة)

المراجع

(٢) ستيفان مالارميه (١٨٤٢ - ١٨٩٨) شاعر فرنسى تزم المودسة

المراجع

الرمزية للشعر

ونقطة البداية عنده تركز على فكرة عميقة من التواضع في محاولات تبين البساطة المجيدة التي توصله الى الترجمة عن مشاعره الباطنة بأفضل الوسائل تلقائية في التعبير .

وترجع رباعيته المثيرة التي كتبها للأوتار الى عام ١٨٩٣ . وكان قد بدأ بالفعل في تأليف أوبرا « ييلياس وميليزاند » التي أخرجت بعد ذلك عام ١٩٠٢ وكشفت عن عبقريته لأوساط الفنانين عن كانوا متزمتين حياله في البداية .

وكان ذو تفكير أنيق قليل الاهتمام بالظهور وساخر بطبعه لهذا كان يؤثر العزلة الطويلة ليقوم فيها بوضع مؤلفات مركزة كان يعدها بعناية فائقة بمد تفكير طويل ، وكان يكتب الموسيقى تحت تأثير المدرسة التأثرية Impressionistes للشعر والرسم . وكان ييغض « تكلف الرومانتيك المغيب » : وكان في موسيقاه لا يقوم إلا بتسجيل آثار لا توضح الصورة وإنما توحى بها بنفس الطريقة التي اتبعها رسامو عصره . ولما كانت الصور تستوحىها الألوان لا الخطوط لهذا فانه يسد الى الهارمونية ومختاراته الدقيقة من مجموعات الطابع الصوتي الدور الأساسي في الموسيقى بينما تفرق في بحارها أوزان الإيقاع والمسارات الميلودية للألحان .

هكذا يثبت أسلوب ديوبوسي جدارته العجبة في تعقب التحول المستمر لمشاعرنا وادراكنا وكل ما يصل الى حسنا في شيء من

الإضطراب . وهو يسير في التعبير عن طريق اللغات الإيحائية . وكان ديوبى شاعرا حالما لهذا تراه وكأنه بعيد الحياة الى أحلامه في اللحظة . وهو لا يقوم بالوصف وإنما يقدم لنا إيحاءات خفيفة تلبس من مشاعرنا نطقها الأكثر حساسية فتولد لدينا صوراً مرئية حقيقية (مثال ذلك : « مقدمة في عصر يوم من الأيام جان الغاب » - *Prélude à l'Après-midi d'un faune* - السحب - و « البحر ») . وهو رقيق لكنه كان يمنع نفسه من الإستغراق في العاطفية وهو لا يعبر عن إحساساته إلا من خلال نقاب ينثره من حولها . كما تراه يترسم غالباً سخرية من منوا بالتحجل في الطبع ، فلا يستطيع إذن رؤية ما يدور خلف نقابه من قوة مشاعر على غرار ماتمودناه من هزات عنيفة مع الفاجرية .

واليوم وقد زالت عن مؤلفات ديوبى عناصر الغرابة والمفاجأة التي أحدثتها طريقته المدهشة في الجمع بين الأنعام وبين تسلسل المركبات المارومونية ، نستطيع القول بأن مؤلف « شهيد سان سياستيان » ^(١) يتصل بشئ الروابط بكبار سادة الكلاسيكية الفرنسية ^(٢) الذين كان يتحمس في الإعجاب بهم .

المراجع

(١) أى ديوبى

(٢) لمل المقصود هنا مدرسة فرساي في القرن السابع عشر بزعامة كوبران -

المراجع

النباتات الكبيرة المعاصرة :

وتشتمل مسرحية ييلياس على أجزاء طويلة من الإلقاء الملحن *Recitatifs* نبذت كل أساليب التكلف الخطابي . اذ دأب دييوسى على إبتكار نموذج من الأسلوب الذى يتكيف دائما فى صياغته مع الفكرة التى يعبر عنها . كما قام بهدم جميع النماذج البنائية التقليدية هدمًا تامًا ما كان أحد من قبله ليجسر على القيام به . ولكنه استطاع بما له من عبقرية أن يخلق عالما جديدا من فوق هذه الأطلال .

وبالطبع لم يتم ذلك دون أخطار . اذ ضل خلفاؤه طريقهم من وسط هارمونياته المعقدة التى تبدو فى ظاهرها خالية من عمودها الفقرى لكن رغم تولد الرغبة فى التقيد بمحدود طريقة من الكتابة الموسيقية تكون أقل ترميحا فى صياغتها ورغم العودة إلى أسلوب باخ ورغم الحركة المضادة لطريقة دييوسى فقد أبرزت « التأثيرية » جميع المؤلفين الذين ظهروا بعد إخراج مسرحية ييلياس .

إذ اندمج فى الجو الذى خلقه دييوسى مؤلفين ذوى مواهب جد شخصية لم يكن ينظر لهم بعين الاعتبار أمثال ألبير روسيل (١٨٦٩ - ١٩٣٦) ^(١) وفلوران شميت Florent - Schmitt

(١٨٧٠) وأخيرا موديس رافيل ١٨٧٥ - ١٩٣٨ ^(١) الذى توج الموسيقى الفرنسية المعاصرة بطابع المرح البراق .

ومنذ عشرين عاما ، أى فى فتوة ما بين الحربين العالميتين ، كانت باريس قد أصبحت مركزا لحركات قوية من الابتكار حيث كانت تقوم أكثر الأبحاث جرأة الى جانب أكثرها صلة بالتقاليد القديمة . كما قلبت جميع القوانين والأفكار المتداولة رأسا على عقب . وبعد الحرب العالمية عام ١٩١٤ أحدثت موسيقى « تقديس الربيع » - ١٩١٣ ^(٢) لإنفجارا هائلا : كما أصبح يستمع الى المؤلفات الجديدة لمدرسة باريس و (جماعة الستة ^(٣)) فى جو يشبه اجتماع المتأمرين ^(٤)

(١) وصحته : ولد فى مارس ١٨٧٥ وتوفى فى ٢٨ ديسمبر ١٩٣٧ .

المراجع

(٢) باليه كتب موسيقاها ايجور سترافنسكى وأخرجها بلندن عام ١٩١٣ . وإلى جانب ذلك فتميز موشيقاها عادة فى الحفلات السيمفونية .

(٣) اسم أطلق على جماعة من المؤلفين الفرنسيين تأسست لفترة مؤقتة فى أوائل القرن العشرين ليجمعوا بالاشتراك ما ، وم : « دى راي » — Durey وهونيير و « ميلو » — Milhaud و « تايجر » و « أوريك » — « وپولانك » وكان مستشارهم الفني شاول كوكلان Charles Kochlin وقد أعجب بهذه الجماعة واتصل بها اتصالا وثيقا للكاتب المسرحي الشهير جان كوككو .

(٤) هذا من قبيل الأسراف فى المبالغة ، إذ نشرت مؤلفات هؤلاء الموسيقيين كما أنها تترن دائما فى كل الحفلات الموسيقية المسماة كما تناو لها بالهد والتفريط النقاد الفرنسيون أمثال بيير فولف وغيره ويقاد عديدون من بلاد أخرى مثل كونستانت لاميت ولا مجال أبدا لوصف استماع موسيقام بأنه من أعمال « اجتماع المتأمرين » المراجع

وكذلك الحال بالقصة لمؤلفات شوبرج وهينديمت وسترافسكى .
وجميعها غنية بالمفاجآت وبأسلوبها الواضح الموجز الذى يناهض
ذاتة الرومانتيك .

وأيا كان أثر هذه المؤلفات فى مصير الموسيقى فإنها
جميعها وقد خضعت الى الفردية المبالغ فيها ، تلك التى اتسم بها
طابع عصرنا ، فهى لاتزال متناثرة وجد مضطربة ومتعارضة للغاية
فى وجهات نظرها حتى يخيل أن الساعة لم تكن بعد لأن تنضوى
جميعا فى تركيب واحد .

ومن أجل ذلك رأينا من الأفضل أن نقف بهذا الكتاب عند
المؤلفين المعاصرين . فلا يزال المؤلفون من الشباب فى جيلنا تهرم
المبكرات إلهائلة التى انتهى من اتمامها من سبقوم مباشرة كما أنهم
يبدو لهم من جهة أخرى وكأنهم قد إستنفذوا كل الإمكانيات
الصوتية .

ورغما عن أننا قد نصادف بعض آثار التردد فى موسيقى هؤلاء
المؤلفين الى جانب نوع من الأصول الفنية العويصة التى تجعلها تستغلق
على الفهم أحيانا فأننا نسلم بأن الكثير منهم يلتقون مع مقاصدنا
الموسيقية .

وفى نزوعهم الجرى نحو الطرافة فى التعبير نراهم يجمعون على
ألا يطمحوا بالتراث الذى انتقل اليهم عن سبقوم .

فهرس الاعلام

(أسماء الموسيقيين الوارد ذكرهم بالكتاب)

ب

۹۱	باخ (فریدمان)
۱۰۸-۱۰۷، ۹۱	باخ (کارل فیلیپ عمانویل)
۹۱	باخ (کارل فریدمان)
۹۲	باخ (یوهان کریستوف فردریک)
۹۲	باخ (یوهان جوتفرید)
۹۱-۸۶، ۸۳، ۷۲، ۳۵	باخ (یوهان سیاستان)
۸۷	باخ (یوهان کریستوف)
۹۲	باخ (یوهان کریستیان)
۱۸۳	بارتوک (بیللا)
۱۸۵	بالا کیریف
۱۲۰	پایسللو
۳۸-۳۷	پالستینا
۱۸۰	برامز
۲۳	برتراند دی بورن
۷۳	پرایتوریوس
۸۱	پروفتسالی
۱۸۱-۱۸۰	بروکنز

۱۸۹	پروکوفیف
۱۵۴	پوتشینی
۱۷۲	پورد
۱۸۵	پورودین
۱۸۱	پوزونی
۶۹	پلائشار (الاب)
۱۰۰	پلیز
۷۵	پوکستو هوده
۱۴۷	پوالدیه
۱۰۷	پوکیرینی
۵۰	پول (چون)
۸۴	پونونتشینی
۱۵۴	پوینتو
۱۱	پویس
۷۷	پونچونسون
۱۰۳	پیتشین
۱۷۰، ۱۵۵، ۱۴۴، ۱۴۳، ۱۲۶-۱۲۱، ۱۱۷، ۶	پیتھوفن
۱۰۱، ۹۹	پیرجولیزی
۷۶، ۷۹-۷۸	پیرسیل

۵۴-۳۸	جابر یللی (چيوفانی)
۴۳-۴۲	چانگان
۶۹	چاکه دی لاجیر
۱۸۳	چرانادوس
۱۸۹	چرتشاینوف
۱۰۱-۱۰۰	چریتری
۱۸۲	چریج
۱۴	چریجوری
۱۸۸-۱۸۷	چلازونوف
۱۶۵، ۱۵۷، ۱۰۴-۱۰۱، ۹۶	چلوک
۱۸۵-۱۸۴	چلینکا
۷۲، ۴۲، ۳۳	چوسکان دی پریه
۱۱۹-۱۰۷	چوسیک
۴۹	چود ییل
۴۲	چومیر
۵۰	چوربرو (فرانشیسکو)
۱۶۶-۱۶۵	چونو (شارل)
۵۰	جیونز
۱۲۲	جیشیاردی (چولینا)

جی داریتسو ... ۲۶

د

دا کان ... ۶۹

دالیراک ... ۱۱۹

داندی (قسان) ... ۱۷۳-۱۷۱

دثورچاک (أنطونین) ... ۱۸۲

دوئیرتی ... ۱۰۰

دوگا ... ۱۷۴

دونستابل ... ۳۰

دونیزیتی ... ۱۵۳-۱۵۲

دی پارک ... ۱۷۴

دیووا ... ۱۶۶

دیویسی ... ۱۹۲-۱۸۹، ۱۷۷، ۹۷

دی توش ... ۶۸

دی فالبا (مانویل) ... ۱۸۳

دیفای ... ۳۳، ۲۰

دیلیب ... ۱۶۶

دی لاسو (أورلانئو) ... ۴۴-۴۳

دیمو ... ۶۷

ر

۱۸۸	راخا نینوف
۱۹۴، ۷۲	رافیل
۹۷-۹۲	رامو
۶۳، ۵۹، ۵۸	روسی (لویچی)
۱۹۳	روسیل (آلیر)
۱۵۰-۱۴۹	روسینی
۱۳۰	روکیرت
۱۷۲	رولان (مانویل)
۱۸۱	ریجر (ماکس)
۱۰۷	ریختر
۱۸۷-۱۸۶	ریسکی کورساکوف
۵۶	رینوتشینی
۱۶۶	ریسر

س

۱۷۶-۱۷۵، ۹۷	سارن صانز
۱۲۰	سپوتینی
۱۰۷	ستامز

٦٠	ستراد يشاريوس
٨١	ستراد يلا
١٩٥، ١٨٩، ٣٥، ٦	سترافنسكى
٨٢ - ٨٠	سكار لاقى (الليساندرو)
١١٠ - ١٠٩	سكار لاقى (دومينكو)
١٨٩ - ١٨٨	سكريبين
١٠٢	سماراتيتى
١٨٢	سميتانا
١٨٣	سيبيلوس
٥٨	سيسى
١٧٣	سيفراك
١٠٩	سيلرمان

ش

١٧٣	شابريره
٦٧	شارپا تيه (مارك أنطوان)
٧٠ - ٦٩	شامبون دى شامبونير
٧٥	شايدت
٧٥	شاين
١٨٢ - ١٨١	شتراس (ريتشارد)

۱۴۱	۱۳۸، ۱۳۵	شوپان
۱۱۴، ۱۰۷	شوبر
۱۸۱، ۱۳۲	۱۲۹، ۱۱۷	شوبرت
۷۵-۷۲	شوتز
۴۷۴	شوصون (إرنست)
۱۶۵، ۱۳۷	۱۳۳، ۹۱	شومان
۱۹۵	شونبرج (آرنولد)
۱۳۷، ۱۲۱	۱۲۰	شپروینی
۱۳۴	شیلینج
۹۹	شیاروز

ف

۱۹۰، ۱۸۰، ۱۶۴	۱۵۵، ۱۴۷، ۱۳۳، ۱۰۵، ۹۶	فاجنر
۱۷۳-۱۶۹	فرانک (سزار)
۷۷	فرانک (فولفجانخ)
۱۵۴، ۱۵۳	فردی
۷۳	فروبرجر
۷۳	فریسکو بالدی
۱۹۳	فلوران شمدت
۱۷۹-۱۷۷	فوریه

۱۳۲	فوجسار (الاب)
۲۴	فوجلایدت (والترفون دیر)
۱۸۱-۱۸۰	فولف (هوجر)
۱۵۵، ۱۳۳-۱۳۲	فیبر
۲۶	فیتری (فیلیب دی)
۵۰	فیتوریا
۱۶۶	فیدور
۷۶	فیشر
۳۳	فیمان
۱۰۰	فیلیدور
۳۸	فیللیرت
۲۳	فئنادور (برنار دی)

ک

۵۸	کاتشینی
۱۱۹	کاتیل
۸۰، ۷۵، ۶۷، ۵۹	کاریسمی
۱۱	کاسیودور
۶۳، ۵۸	کافاللی
۱۰۲	کالزاییجی

کوی (سزار) ۱۸۵

ل

لاپولینیر ۹۴

لالاند ۶۷

لالو ۱۶۷-۱۶۶

لوللی ... ۱۷۶، ۱۰۲، ۹۳، ۸۲، ۷۸، ۶۷-۶۴، ۶۲، ۵۴، ۶

لاندینو ۲۸

لیادوف ۱۸۹

لیران ۶۶

لیست ۱۶۱، ۱۴۷-۱۴۴، ۱۳۹

لیسویر ۲۲۱، ۱۱۹

لی فلیم ۱۷۳

لیونان ۲۰

لیونکا فاللو ۱۵۴

م

ماتیسون ۷۶

ماران ماریه ۶۹

مارشاند ۶۹

مارلو ۷۷

۴۱	مارینزیو
۱۵۴	ماسکانی
۱۶۸-۱۶۷	ماسنیه
۳۵،۲۸-۲۷	ماشو (جیوم دی)
۱۷۴	مانیار
۱۸۱	ماهرل
۱۱۸-۱۱۳	موتزارت (فولفجانخ آمادیوس)
۳۳	موتون
۴۲	مودوی
۵۰	موراليس
۱۸۶	موسورجسکی
۷۵،۵۹،۵۸-۵۷،۴۱	موتیشردی
۱۰۰	مونسینی
۷۶	میفا
۵۲	میلان (لویس)
۱۳۸-۱۳۷	میند لسون
۱۲۰	میپیل
۱۵۲-۱۵۰	میرییر

ن

نانینو ۲۸

ه

هاسلر (لیو) ۴۷-۲۸

هایدن ۱۱۳-۱۱۰

هیروولد ۱۴۸

هیلر ۱۱۶

هیندل ۸۶-۸۳

هیندیت ۱۹۵

و

والتر (یوهان) ۴۷

محتويات الكتاب

٥	١ - تمهيد المؤلف
٨	٢ - الفصل الأول
١١	٣ - الفصل الثاني
٣٦	٤ - الفصل الثالث
٥٥	٥ - الفصل الرابع
٨٠	٦ - الفصل الخامس
١١٩	٧ - الفصل السادس
١٦٥	٨ - الفصل السابع
١٩٧	٩ - فهرس الاعلام
٢١٤	١٠ - محتويات الكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٩/٨٨٧٣

I.S.B.N 977 - 01 - 6176 - 6



المعرفة حق لكل مواطن وليس للمعرفة سقف ولا حدود
ولا موعد تبدأ عنده أو تنتهى إليه.. هكذا تواصل مكتبة الأسرة
عامها السادس وتستمر فى تقديم أزهار المعرفة للجميع. للطفل
.. للشباب.. للأسرة كلها. تجربة مصرية خالصة يعم فيضها ويشع
نورها عبر الدنيا ويشهد لها العالم بالخصوصية وما زال الحلم
يخطو ويكبر ويتعاضد وما زلت أحلم بكتاب لكل مواطن ومكتبة
لكل أسرة... وأنى لأرى ثمار هذه التجربة يانعة مزدهرة تشهد
بأن مصر كانت وما زالت وستظل وطن الفكر المتحرر والفض المبدع
والحضارة المتجددة.

سوزان مبارك



١٢٥ قرشاً

مكتبة الأسرة
مهرجان القراءة للجميع ١٩٩٩